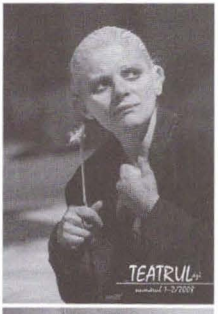


Revista „Teatrul azi"

(seria nouă)

împlinește în luna noiembrie a.c.

10 ani de existență,
bun prilej pentru
a le mulțumi creatorilor
ce ne-au oferit
clipe de teatru adevărat,
tuturor colaboratorilor,
abonaților și, în general,
cititorilor noștri
constanți sau
întâmplători.

A fost foarte greu, dar
noi credem că a meritat!

Sperăm
să avem puterea
de a merge mai departe.

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

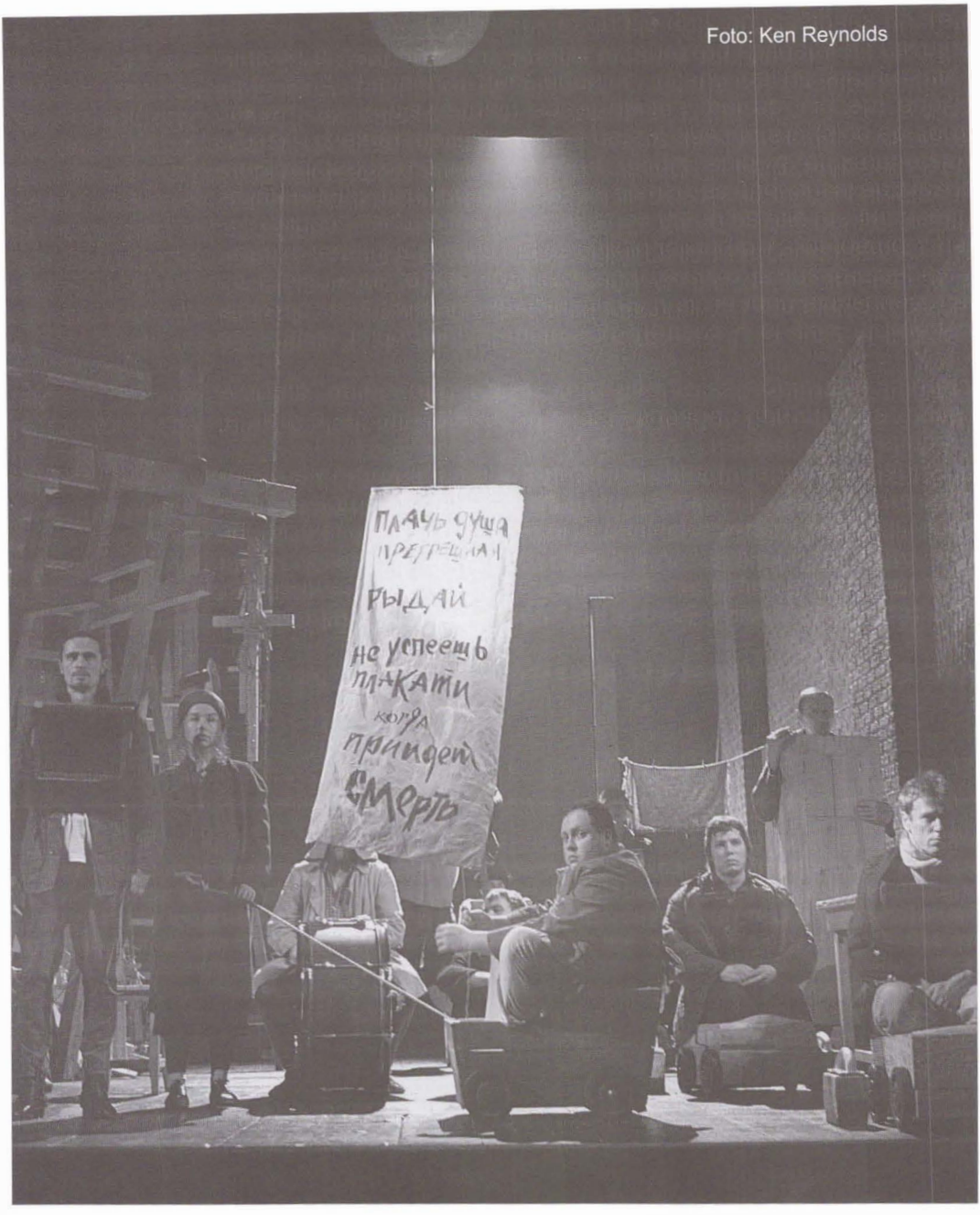
FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU – 2008

Oaspeți din alte țări

Teatrul „Noua generație" din Moscova

Călugărul negru de A.P. Cehov, regia Kama Ginkas

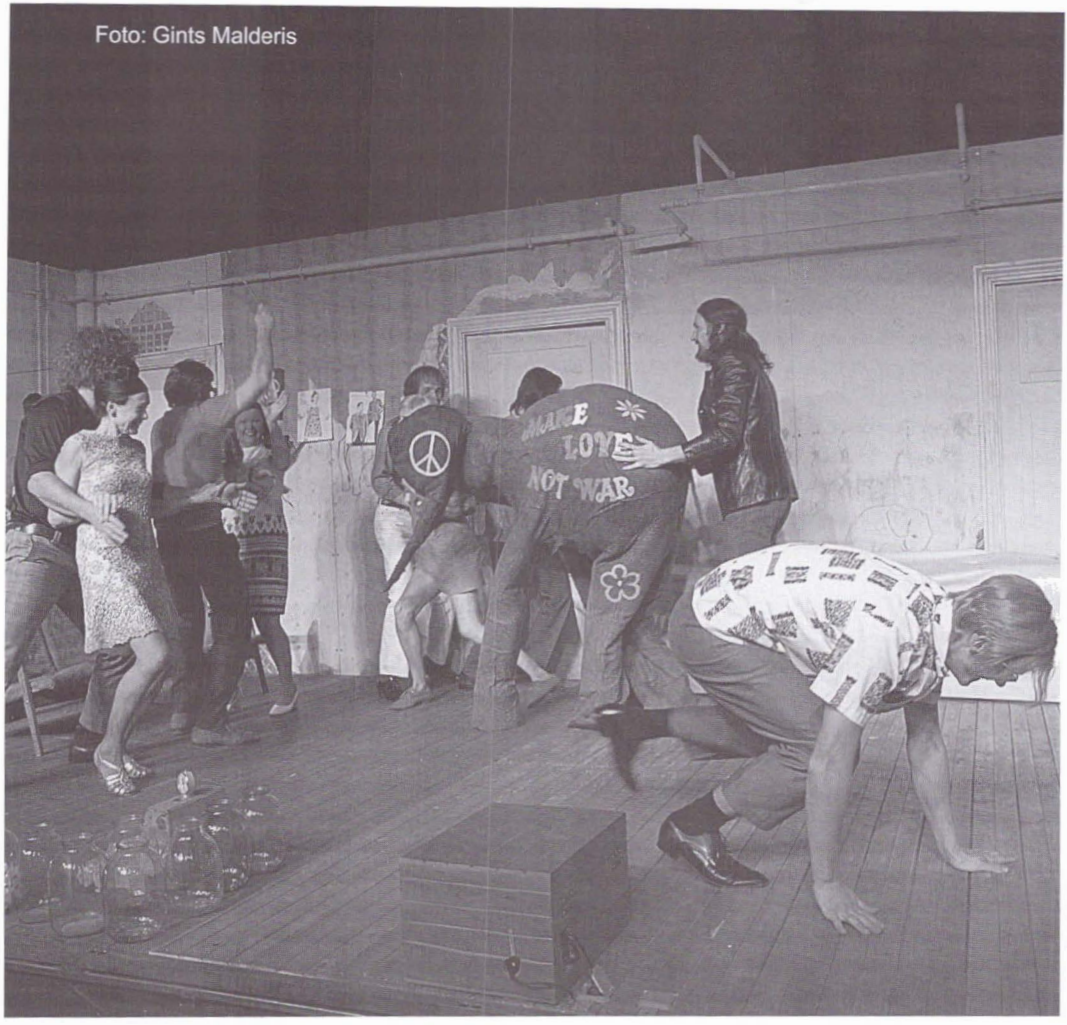
Nominalizat la Premiul Europa pentru Teatru, Kama Ginkas este una dintre legendele teatrului rusesc, care adaugă permanent noi capitole unei impresionante biografii. *Călugărul negru* a fost montat în urmă cu 9 ani și a călătorit pe toate continentele, fiind prezentat în festivaluri din Germania, Italia, Belgia, Suedia, Finlanda, Olanda, fosta Iugoslavie, Franța.



Un poem ridicol, ***după Fiodor Dostoievski, regia Kama Ginkas***

Prezentat la Bucureşti în anul 2007 de Patrice Chéreau, apoi în 2008 în regia lui Peter Brook, celebrul fragment din *Fraţii Karamazov* (cunoscut sub numele de *Marele Inchizitor*) l-a inspirat şi pe regizorul rus Kama Ginkas, care a creat acest spectacol monumental în 2006.

spielzeit' europa / Berliner Festspiele (Germania) și Teatrul Nou din Riga (Letonia)



Sunetul tăcerii, ***scenariul şi regia Alvis Hermanis***

Câştigătorul Premiului „Europa – Noi realități teatrale" în 2007, considerat „unul dintre cei mai semnificativi regizori ai generației sale în teatrul european", Alvis Hermanis semnează un spectacol fără cuvinte, alcătuit din „clipuri" live pe muzica celor de la „Simon and Garfunkel", într-o încercare de reconstituire a unei fresce a vieții tinerilor din anii '60 ai secolului trecut.

Compania „Louis Brouillard" din Paris

Copilul acesta, ***un spectacol de Joël Pommerat***

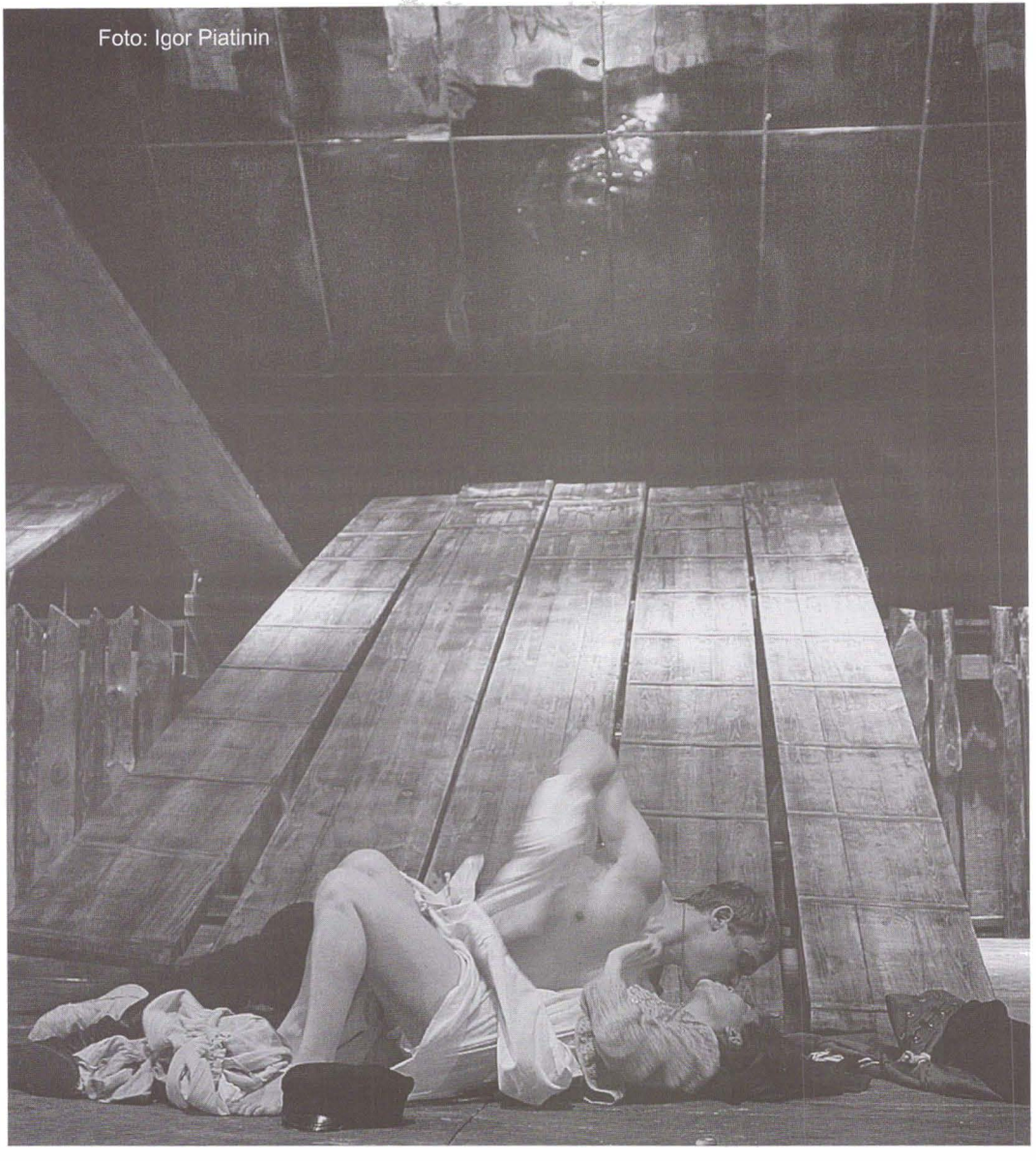
Revelația anului la Avignon 2007, printre altele chiar cu *Cet enfant (Copilul acesta)*, Pommerat a creat un spectacol despre relațiile dintre părinți şi copii într-o lume tot mai tensionată şi mai lipsită de umanitate. A fost premiat de criticii francezi în 2006 şi prezentat în luna iunie 2008 în cadrul Festivalului „Theater der Welt".

„Stan's Cafe", Birmingham, Marea Britanie

Purificarea lui Constance Brown, ***regia James Yarker***

Considerată „una dintre cele mai inovatoare companii din Marea Britanie" (*Independent on Sunday*), „Stan's Cafe" îşi plasează producţiile la limita dintre teatru şi instalaţie, construindu-le astfel încât spectatorii să fie obligaţi să participe, fie printr-o implicare afectivă specială, fie prin interacţiunea directă, dar imprevizibilă, cu „lumea din spatele cortinei".

Teatrul „Puşkin" din Magnitogorsk, Rusia



Furtuna, ***după Aleksandr Ostrovski, regia Lev Erenburg***

Regizorul Lev Erenburg, un fost medic care s-a apucat târziu în viaţă de teatru, a reuşit să obţină cu *Furtuna*, montată la Magnitogorsk, Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul „Masca de aur" din 2008 (premiu împărţit cu Lev Dodin) şi să întreprindă primele turnee internaţionale.

„Rimini Protokol" din Berlin

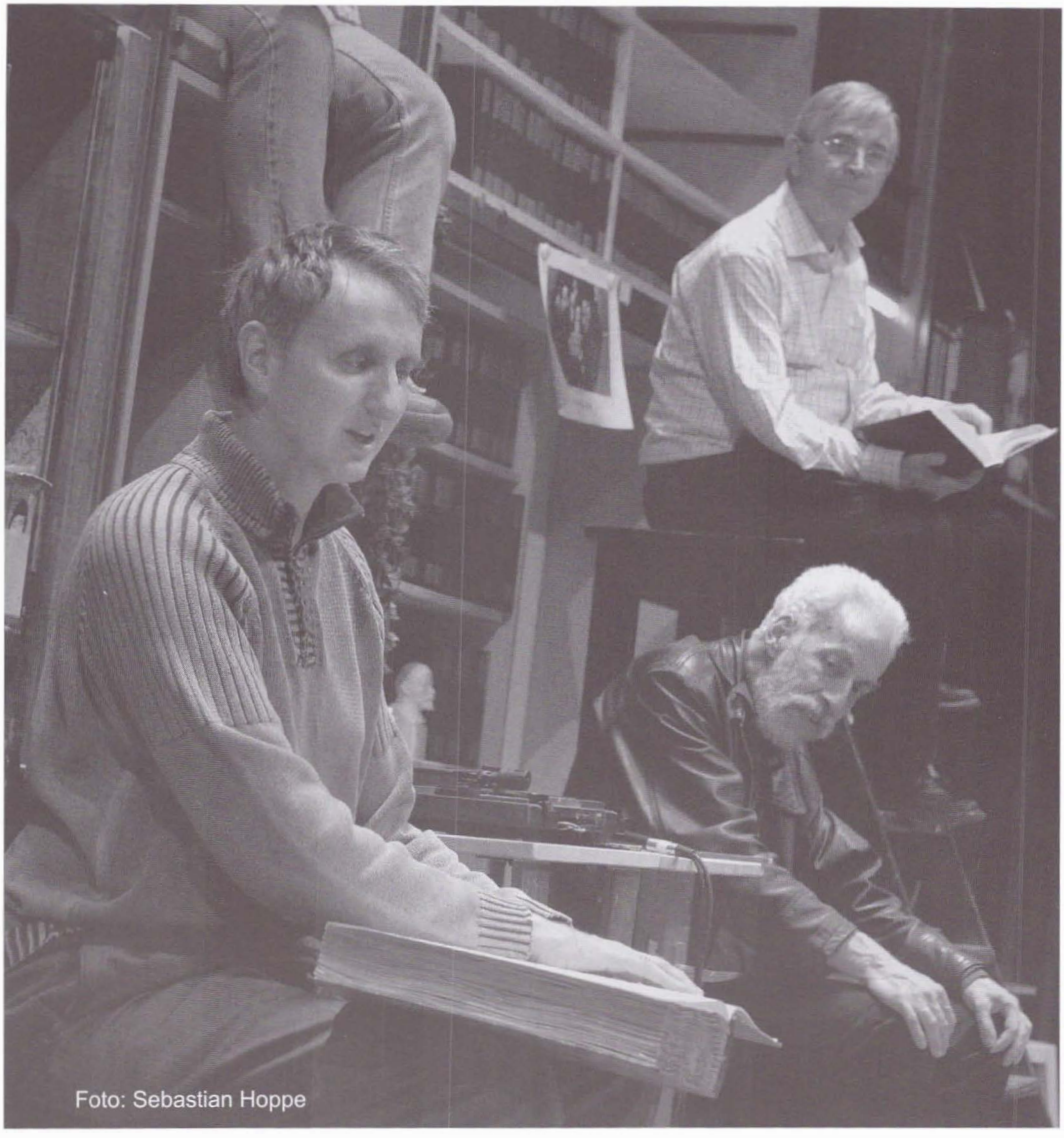


Foto: Sebastian Hoppe

Capitalul de Karl Marx, ***un spectacol de Helgard Haug şi Daniel Wetzel***

Distinsă în 2008 cu Premiul „Noi realităţi teatrale", entitatea numită „Rimini Protokoll" este alcătuită din trei artişti vizuali germani care au o abordare cu totul originală a ideii de teatru, numită de unii critici „teatrul experţilor".

București - Cluj

FESTIVALUL UNIUNII TEATRELOR EUROPENE

Alexandru DARIE:

„În curtea magică a Teatrului Bulandra"

Joi, 4 octombrie 2008. Teatrul Bulandra, sala de la Grădina Icoanei.

Constantin Paraschivescu: *Ce-i aici? Unde am nimerit?*

Alexandru Darie: E decorul lui Octavian Neculai pentru *Orfeu şi Euridice*, un fel de templu. E o lume arhaică din care plecăm, dar care se va complica în sensul că vor apărea proiecții realizate de un artist video cunoscut, Gontz, vor apărea elemente care ies din pământ, elemente care dispar în pământ. Acolo unde vedeți dumneavoastră o zonă verde, va fi apă...

C.P.: *Un mic bazin.*

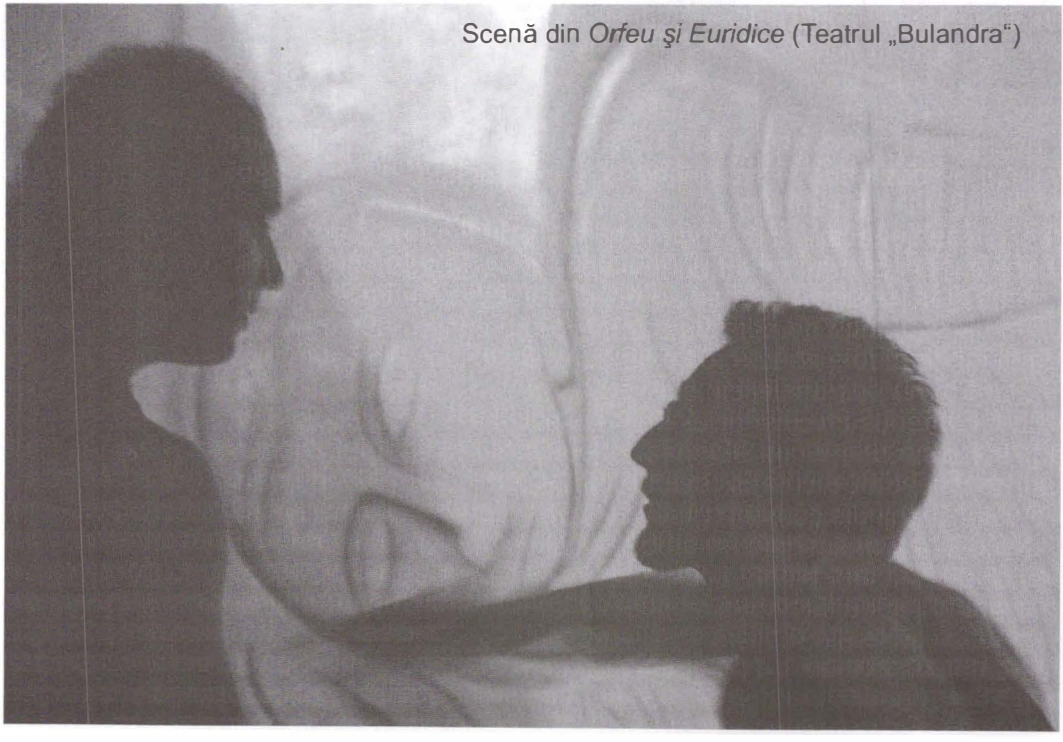
A.D.: Mic şi apoi unul mai mare, când ajungem în infern. Pe acolo vor fi înecate sufletele infernale. E o lucrare de Adrian Enescu, el a luat opera lui Gluck şi libretul lui Calzo Bigi pentru *Orfeu*. Este o operă pe care, practic, a rescris-o el, folosind variațiuni pe temele lui Gluck şi multe momente de muzică originală. De multă vreme n-a scris Adrian Enescu aşa o partitură – o aveți în fața dumneavoastră, de 400 de pagini –, pentru cor de 22 de persoane, 3 solişti, un ansamblu de 7 instrumentişti. La care, eu adaug, prin participare extraordinară, aş spune, contribuția a zece actori ai Teatrului Bulandra. Este un amestec de genuri, cu foarte puține cuvinte rostite de actori, cu cor şi solişti, deci teatru nonverbal dar şi muzical, proiecții. Povestim aventura acestui Orfeu, care se duce în infern s-o găsească pe Euridice, povestim într-un mod variat şi clar, folosindu-ne de muzică şi de nonverbalism.

C.P.: *Premiera în Festivalul Uniunii Teatrelor Europene?*

A.D.: Da, în 24, 25, 26 octombrie.

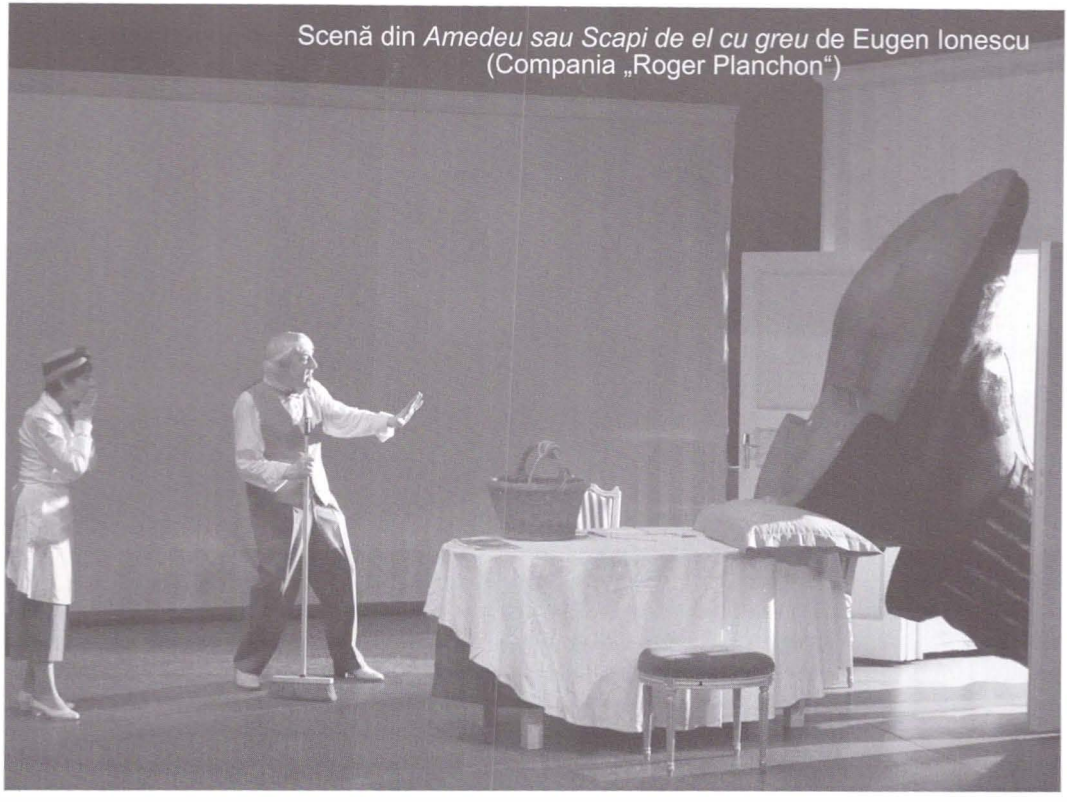
C.P.: *Câteva detalii despre perioada de desfăşurare şi participanți?*

A.D.: Festivalul Uniunii Teatrelor Europene va avea anul acesta o durată de două luni; începe pe 11 octombrie şi se încheie în 21 decembrie. Sunt peste 26 de trupe şi spectacole, fie invitate, fie ale membrilor Uniunii individual, cum sunt Declan Donnelan, Silviu Purcărete, Csába Antal, deci regizori sau scenografi. Vor fi peste 54 de reprezentații, programate la noi, la Bulandra, la Odeon, la Teatrul Național. Iar *Lear* al lui Andrei Şerban va avea premiera în 8 şi 9 noiembrie. Deschidem cu *Antigona* lui Sofocle, în regia Anei Badora de la Shauspielhaus Graz din Austria. Avem Teatrul Național al Greciei de Nord, Teatrul Garibaldi cu două spectacole, Fortândanz din Debrețin cu Kalevala, un spectacol de coregrafie în scenografia lui Csába Antal, membru al Uniunii, Teatrul Abadia cu două spectacole, *Arlechino, slugă la doi stăpâni*, adaptare modernă a textului lui Goldoni, şi *Pacea eternă* de José Luis Gomez. Vine



Scenă din *Orfeu şi Euridice* (Teatrul „Bulandra")

Scenă din *Trilogia vilegiaturii* de Carlo Goldoni (Piccolo Teatro, Milano)


Scenă din *Amedeu sau Scapi de el cu greu* de Eugen Ionescu
(Compania „Roger Planchon")

Compania „Roger Planchon", cu Roger Planchon însuşi, care va juca pe scena noastră un Eugen Ionescu, *Amadeus sau cum să te debarasezi de ei*, Fondazione Teatro Stabile din Torino cu *Minciuna*, un text original de Pippo del Buono, Piccolo Teatro din Milano cu trilogia *Vilegiaturii* a lui Goldoni, Teatrul Naţional din Belgrad, Cehov Festival de la Moscova cu *Boris Godunov* în regia lui Declan Donnelan, Teatrul Habima cu *Anna* Karenina, două de la Malâi Teatr, cu ultimul spectacol *Viaţă şi destin*, *Cvartetul* lui Heiner Müller, unde va juca actuala directoare a Comediei Franceze, Teatro Due din Parma cu *Ancheta* lui Peter Weiss, Lliure din Barcelona, Teatrul Maghiar din Cluj – membru al Uniunii de la 1 ianuarie a.c. – cu *Unchiul Vanea, Richard al III-lea* şi *Gianni Schichi* şi Bulandra care va prezenta *Lear* şi *Orfeu şi Euridice*.

C.P.: *Domnule Darie, sunteţi preşedinte U.T.E. din decembrie 2006?*

A.D.: Da. Şi-mi expiră mandatul acum, în 2008.

C.P.: *Mandate de doi ani?*

A.D.: Doi ani, da.

C.P.: Ştiţi, *sau bănuiţi argumentele pentru care aţi fost ales?*

A.D.: Eu cred că se datorează în primul rând unor antecedente şi prezenţei Teatrului Bulandra într-o anume perioadă. Apoi, odată cu terminarea mandatului lui Gabor Jeăn Equip, probabil că au căutat un om de-o vârstă mai tânără. Bănuiesc asta. Dar, de-a lungul anilor am fost şi în Consiliul de administraţie al Uniunii,

Scenă din *Viaţă şi destin*, după Vasili Grossmann (Malîi Teatr)

aproape două mandate de 4 ani, şi cred că şi spectacolele noastre i-au interesat şi, iată, mi-au încredinţat această răspundere.

C.P.: *Ce credeţi că a determinat un cunoscut ziar spaniol, „El Pais", să scrie în 2007, când Teatrul Bulandra urma să vină la Madrid cu* Triumful dragostei *de Marivaux în regia dumneavoastră: „Soseşte în Spania Curtea magică a Teatrului Bulandra"...?*

A.D.: N-am ştiut acest lucru. Îmi face o bucurie enormă ce-mi spuneţi!

C.P.: *Am reprodus un citat din revista* Teatrul azi. *Înţeleg că înainte de a vă prezenta spectacolul dumneavoastră a mai fost ceva care a creat această carte de vizită de excelenţă, regală să spunem, de aristocraţie teatrală.*

A.D.: Teatrul Bulandra a căpătat, prin apartenenţa la Uniune, o carte de vizită de acest gen pentru spectacolele sale. Care au impresionat şi entuziasmat. Nici n-am ştiut că au scris aşa ceva.

C.P.: *Vă şi spun sursa* – Teatrul azi, *nr. 5-6-7/2007, p. 284.*

A.D.: Da, am jucat la Madrid *Triumful dragostei* şi *Măscăriciul* într-o localitate apropiată, unde e o celebră universitate din secolul XIII, una dintre cele mai celebre din Spania. Am jucat în teatrul unde a copilărit Cervantes. A fost un schimb cu Teatrul din Abadia, care vine acum în Festival.

C.P.: *Prezenţa Teatrului Bulandra la Festivalurile Uniunii Teatrelor Europene a fost consistentă?*

A.D.: Da, la foarte puţine ediţii Teatrul Bulandra n-a participat. Am avut onoarea să fiu prieten cu Strehler în momentul în care noi am ajuns pentru

prima dată acolo, cu spectacolul meu *Poveste de iarnă*. Şi am jucat chiar în teatrul cel mic al lui Strehler. Giorgio trăia şi... a fost un moment extraordinar atunci, după *Visul unei nopți de vară* al meşterului Ciulei, spectacolul pe care l-am prezentat a lăsat o impresie deosebită, aşa că am avut onoarea să-l cunosc personal pe Giorgio Strehler. Ştiut fiind că nu stă mai mult de cinci minute la vreun spectacol, dacă nu-i plăcea ar fi plecat imediat. În ceea ce priveşte Festivalul nostru, vom avea şi alte evenimente. O expoziție de scenografie, proiecții ale unor filme inedite pentru publicul bucureştean, printre care unul cu Strehler şi femeile din cariera sa. Dedicăm acest festival – cel mai mare de când există Uniunea – femeilor. Femeilor de teatru şi nu numai. Poate reuşim să facem o seară Strehler, la care să o invităm pe Barbara, soția lui Giorgio, care este şi actriță şi cu care el a făcut foarte multe spectacole celebre, şi să proiectăm câteva documentare. De asemenea, lansări de carte, cele două cărți pe care le pregăteşte Florica Ichim, cărțile lui Andrei Şerban şi sperăm să fie gata până se termină festivalul cartea maestrului Liviu Ciulei despre scenografiile la care a lucrat.

C.P.: Ce *cărți ale lui Andrei Şerban? Cumva o continuare a volumului* O biografie*?*

A.D.: Nu. Sunt două albume pe care le va lansa oficial în timpul Festivalului. El este, de altfel, şi un invitat special, pentru că are, practic, trei spectacole programate, pe lângă *Lear* şi *Unchiul Vanea, Spovedanie la Tanacu*, care mie mi-a plăcut foartre mult.

C.P.: Unchiul Vanea *ştiu că nu se poate juca decât în sala Teatrului Maghiar din Cluj.*

A.D.: Nu, se mai poate juca şi la Teatrul Odeon. Andrei vine special la Bucureşti să repete toate cele trei spectacole. Vom avea şi un colocviu, sper să avem şi un mini *work-shop*, să-l numim aşa, vom proiecta filmul lui Stephan Braumschweig, un regizor francez care a făcut anul acesta, la Veneția, ceea ce obişnuim să facem şi noi în ultimii ani, o Academie de vară. Cu sprijinul „Fondazione di Veneția" am reuşit să semnăm un contract pe trei ani să sponsorizeze acest eveniment, astfel ca în fiecare an un regizor al Uniunii să lucreze pe o anumită temă cu studenți din lume. Anul acesta au venit studenți din şase țări, câte trei, un student regizor şi doi actori, şase grupuri de acest tip care au lucrat cu Stephan Braumschweig pe teme din Shakespeare. Vine Düsseldorf cu *Ivanov* de Cehov. Un maraton teatral, chiar aşa i-am spus noi, pentru că într-adevăr sunt 26 de spectacole.în ce mă priveşte, ca regizor, observ că am realizat o trilogie despre dragoste. *Triumful dragostei* vorbeşte despre dragoste şi minciună şi în ce măsură e nevoie, sau nu, să se amestece ele; în *Ce păcat că-i curvă* vorbim despre dragostea scandaloasă, incestuoasă, care revoltă societatea, iar în *Orfeu şi Euridice* despre dragostea care transcende viața, moartea, care e mai puternică decât orice destin.

C.P.: *Ce mai are în proiect „curtea magică"?*

A.D.: În primul rând, aceste două premiere, *Lear* şi *Orfeu*. Din ianuarie, dacă scăpăm nevătămată „curtea", pregătim încă două premiere, formidabile, după părerea mea. E vorba de Tennessee Williams cu *Trandafirul tatuat* şi o adaptare a lui Ion Cojar după o nuvelă de Dostoievski, *Însemnările unui necunoscut*, cu Mihai Constantin în rolul principal şi o distribuție mare.

C.P.: *Ați fost în multe turnee şi țări din lume, ați văzut multe spectacole; ce anume v-a impresionat şi v-a stimulat mai mult?*

A.D.: Grea întrebare.

C.P.: *Sunt curios.*

A.D.: E greu de răspuns, pentru că foarte multe lucruri valoroase sunt şi extrem de diferite. Cred că o caracteristică a spectacolelor Uniunii e că sunt absolut fascinante. Şi asta pe mine mă stimulează enorm. Spectacolele care au şi imagine, care au viziune, acest tip de teatru mă stimulează, chiar dacă e sărac, cu puţine elemente de scenografie, sau puţine personaje. Mă interesează acele spectacole care au mister şi emoţie. Nu pot să sufăr spectacolele care sunt o înşiruire de cuvinte, frumos sau meşteşugit rostite, oricât de bine ar fi făcute. Al doilea lucru care mă stimulează este că în Europa teatrul românesc are o forţă recunoscută şi mă refer nu numai la Teatrul Bulandra, în general teatrul românesc are această forţă. Mi se pare foarte important să demonstrăm – cum facem şi cu acest festival – că teatrul românesc şi arta teatrului sunt două lucruri care trebuie păstrate cu foarte mare grijă. Or, din păcate, noi ne luptăm din ce în ce mai mult cu probleme birocratice, tehnicienii din teatru sunt foarte prost plătiţi, de pildă. Viziunea despre actori şi tehnicieni a celor care guvernează este că actorii şi tehnicienii dintr-un teatru sunt inutili, n-au de ce să li se dea bani. Şi astfel există pericolul ca unul dintre puţinele lucruri pe care România le are şi cu care poate crea o bună imagine în lume, arta, să se deprecieze. Iată, vorbim acum despre un moment critic, cel din Italia; noi tocmai trebuia să jucăm la Torino, la câteva zile după episodul Mailat. Am avut o groază enormă că vor boicota spectacolul nostru cu *Ce păcat că-i curvă*, că vor fluiera, că nu va veni nimeni în semn de protest... şi a fost o reacţie inversă. Mi se spunea, ca şi la Madrid şi la Bogota: „este extraordinar, aveţi un teatru extraordinar! O cultură extraordinară! Descoperim şi că limba română este o limbă latină...." Citeam în presa noastră că se cheltuie câteva sute de mii de euro ca să se facă o campanie de imagine pozitivă în Italia. Da, dar cea mai pozitivă campanie, care până la urmă te costă şi mai puţin, este să inviţi teatre străine la Bucureşti sau în ţară. Câteva dintre spectacolele din timpul Festivalului vor merge şi la Cluj, la Teatrul Maghiar al lui Tompa, de pildă. Iar trimiţând spectacolele noastre valoroase în ţările lumii, oferi imaginea reală a României, nu imaginea deformată de doi infractori sau câţiva nenorociţi. Nu se poate face teatru fără susţinere financiară, cu cinci maşinişti şi doi electricieni, că restul pleacă fiindcă nu mai pot trăi. Este un lucru foarte grav şi cred că societatea civilă, şi prin revista *Teatrul azi*, ar trebui să tragă semnalele de alarmă cuvenite. Faptul că primăria municipiului Bucureşti a dat banii pentru bugetul acestui festival, care depăşeşte un milion de euro...

C.P.: *Asta am vrut să întreb şi eu...*

A.D.: ...depăşeşte un milion de euro, sunt bani cheltuiţi inteligent, cu asupra de măsură. A da bani culturii, învăţământului, sănătăţii, este un lucru pozitiv, care va schimba imaginea României. Şi atunci când într-o ţară ca Spania se scrie despre „curtea magică" a teatrului nostru, se apreciază arta noastră la superlativ şi oamenii încep să gândească altfel.

C.P.: *A câta ediţie e acest festival?*

A.D.: A 17-a. Sunt 13 ani de când festivalul n-a mai fost organizat la Bucureşti. În fiecare an se organizează într-o altă parte.

C.P.: *Înseamnă că din 1995...*

A.D.: Da. Acum e pentru a doua oară la Bucureşti şi cine ştie când se va mai organiza din nou un asemenea eveniment.

A consemnat
Constantin PARASCHIVESCU

Timişoara

FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEŞTI

Mircea MORARIU

... şi a fost ediţia a XIV-a

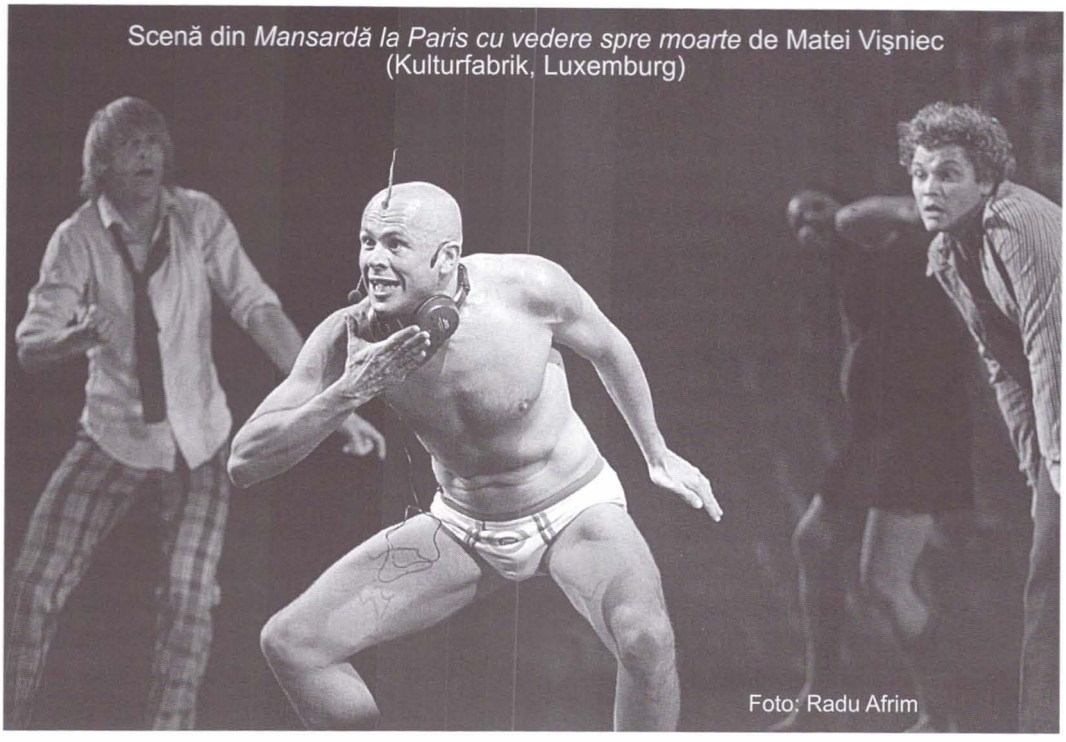
Aşteptând, într-una din seri, începerea unui spectacol programat în secţiunea „Concurs" a celei de-a XIV-a ediţii a acestui **Festival organizat de Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara**, ochii mi-au căzut pe coperta unei publicaţii (ceva de genul, dacă nu chiar, *Şapte seri*) care promova respectiva manifestare de cultură teatrală. Copertă care ne înştiinţa că Festivalul are drept principali descriptori 25 de spectacole, 6 concerte, 7 laboratoare. Cifre impresionante, neîndoielnic, dar care, pe orice critic, şi nu numai, îl determină să îşi pună imediat întrebarea dacă parametrii cantitativi în cauză au corespondenţi reali ori măcar comparabili în calitatea ofertei. Nu mă pronunţ în acest comentariu nici în privinţa concertelor, nici în cea a laboratoarelor. Pentru simplul motiv că nu am avut răgazul de a lua parte la ele. Relatez deocamdată faptul, în opinia mea simptomatic, că la colocviul final (unicul, de altminteri), colocviu intitulat „Trei ani de teatru românesc contemporan la Timişoara", moderatorul său, unul şi acelaşi cu selecţionerul unic, criticul de teatru Cristina Modreanu, acum la final de mandat, răspunzând unor întrebări ce i s-au adresat direct ori prin interpuşi, admitea că din cele 25 de spectacole invitate doar două-trei sunt cu adevărat performante, situate (oarecum) în vecinătatea perfecţiunii, cu toate că şi aici ar mai fi de discutat. Un alt participant la dezbatere, tot critic, Doru Mareş, avansa cifra 5. Prin condiţia mea de membru al juriului desemnat să hotărască palmaresul Festivalului, adică să stabilească cele mai bune, sau „cele mai originale" performanţe artistice, cum le-au denumit prin *Regulament* organizatorii, la capitolele „spectacol", „regie", „interpretare masculină" şi „interpretare feminină" din Festival, eram obligat la tăcere, aşa încât nu am putut participa la respectiva „licitaţie" *sui-generis*. Mai corect spus, nu am făcut-o „pe faţă". Câteva bombăneli totuşi mi-au scăpat. În sinea mea mi-am spus însă că am fost cu adevărat interesat doar de trei spectacole şi jumătate din cele 20 înscrise în concurs. Care anume? Mai întâi e vorba despre cele două şi jumătate ce se regăsesc în palmares – *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, controversata piesă a lui Matei Vişniec fiind cu totul altfel şi net superior înscenată de Radu Afrim la Compania „Kulturfabrik" din Luxemburg, faţă de versiunea propusă de acelaşi regizor în urmă cu câţiva ani la Naţionalul clujean. Efortul său creator i-au adus directorului de scenă Premiul pentru cea mai originală construcţie regizorală, iar actorului Valéry Plancke recunoaşterea, consfinţită tot prin premiu. M-au interesat, desigur, *Spovedanie la Tanacu*, originală şi percutantă formulă de teatru documentar, în care piesa Tatianei Niculescu-Bran a fost bine susţinută de regia lui Andrei Şerban, dar şi de actori, fapt certificat, poate nu suficient (doar) de Premiul pentru cea mai originală interpretare a unui rol principal feminin (Irina Cornici) acordat actriţelor Ramona Dumitrean şi Tokai Andrea şi *Jocul de-a adevărul* de Lia Bugnar,

montare validă însă doar pe jumătate, grație evoluției actorilor Dorina Chiriac şi Andi Vasluianu, distinşi cu premii pentru evoluțiile lor dintr-un spectacol de studio. Cel de-al treilea spectacol în întregime artisticeşte valabil e, după părerea mea, *Amalia respiră adânc* de la Teatrul Act din Bucureşti, în care foarte tânăra actriță Cristina Casian se arată a fi un talent autentic ce merită urmărit. Chiar dacă numele său nu figurează, spre regretul meu, printre cele ale laureaților.

Acestor trei spectacole şi jumătate le-au fost asociate în secțiunea „Concurs" altele, mult prea multe, a căror prezență ar putea fi justificată doar prin motivația debilă „pe lângă ce e bun, am propus şi ceea ce mi s-a părut interesant". Interesant, dar interesant prin ce? Prin faptul că, aşa după cum nota în caietul-program al Festivalului, directorul acestuia şi totodată directorul general al Naționalului timişorean, Adriana Maria Hausvater, „cu toate implicațiile de rigoare, asta înseamnă o stare de laborator – spectacolele în sine exprimă o astfel de stare, întrucât este clar că teatrul românesc de azi e în mijlocul unei căutări. FDR instituie starea de laborator". De acord. Cu mențiunea că laboratorul presupune experiențe care pot fi ori nu reuşite. Numai că am văzut cam prea multe montări neizbutite, şchioape de-a binelea, în această a XIV-a ediție a Festivalului, fapt de natură să ne creeze, mie cel puțin, o seamă de îngrijorări legate de sensul şi eficiența invocatei căutări. Respectivele spectacole ar putea fi interesante dacă ar putea legitima aserțiunea Cristinei Modreanu, care scrie în acelaşi caiet-program, că „...la capătul acestor trei ani (cât a durat mandatul ei de selecționer – *n.n.*, M.M.), generația actuală de autori de texte de teatru şi-a câştigat pe deplin drepturile într-un festival dedicat dramaturgiei româneşti... Mi se pare că acum, în 2008, FDR este cu adevărat oglinda stării de fapt a dramaturgiei româneşti şi că ia cu acuratețe pulsul unei zone cu adevărat creative, care a convins în sfârşit nu numai majoritatea directorilor de teatre româneşti, ci şi mai multe companii de stat şi private din întreaga lume, de calitățile ei".

Din cele scrise de mai tânăra mea colegă, accept ca perfect adevărat doar pasajul în care se afirmă că „în 2008, FDR este cu adevărat oglinda stării de fapt a dramaturgiei româneşti". Ba chiar, merg mai departe şi adaug că, vrând-nevrând (cred că, mai degrabă, nevrând), ediția din 2008 a Festivalului timişorean a pus în evidență chiar starea de mediocritate a teatrului românesc de azi. Sau, cel puțin, al acelui teatru care se bazează pe texte româneşti. Mai cu seamă pe piese de dată recentă. Detaliul că juriul din care am făcut parte a decis să nu acorde ceea ce organizatorii au numit „Premiul pentru cel mai original spectacol de teatru" are o semnificație aparte. Iar faptul că responsabilul cu PR-ul din Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timişoara nu a făcut publică, prin comunicatul remis presei, această decizie mi se pare fie lipsă de profesionalism, fie minciună prin omisiune, fie tentativa de fraudare a rezultatului concursului. Explicațiile primite ulterior mi s-au părut cusute cu ață albă. Un comunicat de presă nu e înlocuit nici de anunțuri făcute pe scenă, nici de interviuri. Dacă ar fi astfel substituit, nu şi-ar mai avea rostul.

Am rezerve asupra câtorva idei exprimate de Cristina Modreanu în fragmentul pe care l-am citat mai sus. Cred, mai întâi, că doar o parte din generația actuală de scriitori de literatură dramatică şi-a câştigat dreptul la care face referire selecționera. Zona este creativă, dar şi re-creativă, mult prea re-creativă – sau, mai corect spus, re-productivă –, fiindcă mult prea adesea textele pe care ea le secretă sunt exerciții de *creative writing* de genul Royal Court, arpegii şi nu concerte, game iar nu simfonii. Primele de încurajare acordate cu excesivă generozitate pot să strice. Martor că anticipam aceasta îmi e articolul pe care l-am scris pentru numărul 11 al revistei



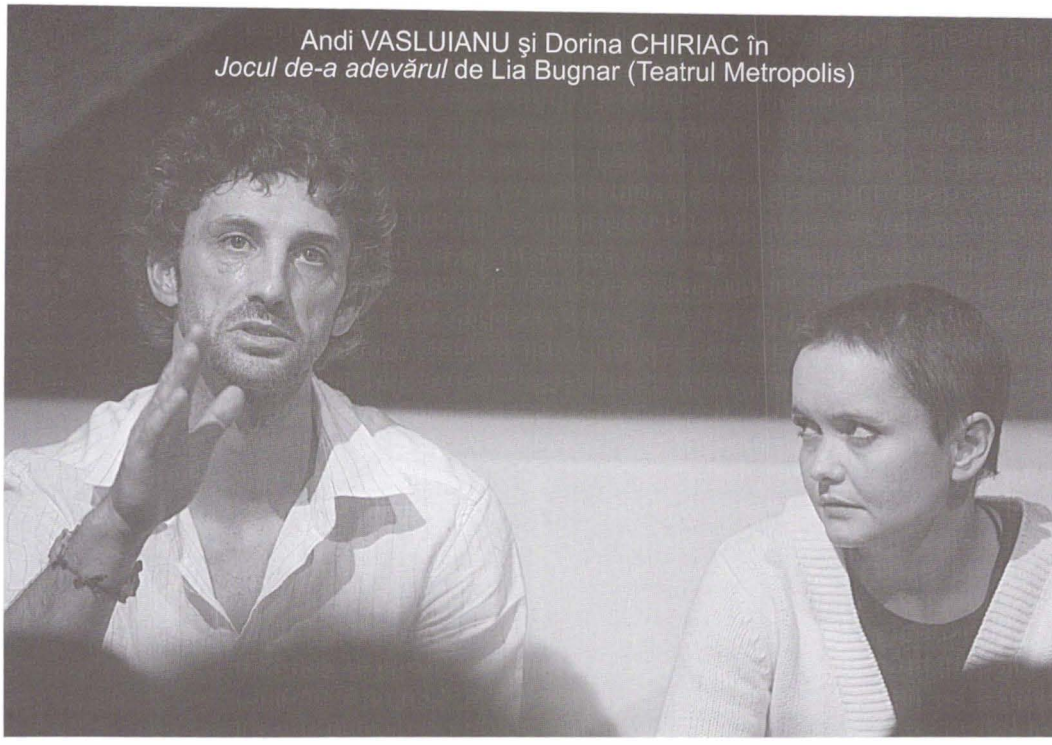
Scenă din *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vişniec (Kulturfabrik, Luxemburg)

Foto: Radu Afrim

atent, editată chiar de Teatrul timişorean, articol în care îmi exprimam o atare temere. Se pare că am profeţit corect. Lucru deloc de natură să mă bucure.

Ediţia din acest an a reflectat o seamă de probleme ale Festivalului, pe care voi încerca să le detaliez mai jos, nutrind nădejdea că viitorul selecţioner va reflecta asupra lor şi va încerca să găsească soluţii.

1. **Probleme identitare** Sunt cele ce derivă dintr-o mult prea laxă, dacă nu cumva chiar eronată înţelegere a sensului sintagmei *dramaturgie românească.* În mod normal, sintagma cu pricina se suprapune aceleia de literatură dramatică românească anume creată pentru a fi cândva, de dorit cât mai prompt, reprezentată pe scenă. Or, la Festivalul timişorean au fost invitate şi spectacole fundamentate pe adaptări ori dramatizări ale unor texte de proză ori de poezie românească. Punându-se frecvent între paranteze spiritul critic, fiindcă înfăptuirile spectaculare nu justificau absolut deloc o atare derogare. Marcel Ţop, regizorul unui spectacol pe care nu mă sfiiesc să îl califc drept dezgustător şi anartistic, intitulat *Deformaţii*, produs de Teatrul „Luni" de la Green Hours, scrie în foaia-program a respectivei făcături, cu un orgoliu numai el ştie de ce anume justificat, că respectivele texte aparţinând a ceea ce eu aş numi poezia dură a cotidianului, au fost alese de regizor, „printre alte motive, şi din lipsa unei alternative reale şi subtanţiale în scriitura dramatică contemporană românească". Am vibrat la câteva, puţine, dintre versurile lui Mitoş Micleuşanu, Răzvan Ţupa, Claudiu Komartin şi Adina Zorzini, dar sunt sigur că scenariul e haotic, lipsit de coerenţă, iar spectacolul de cabaret-operă, cum se autointitulează, un eşec total. Tot o impresie de dezlânare, de absenţă a elementului coagulant, de lipsă de vibraţie autentică mi-a lăsat *Nevasta lui Hans sau Ce să caute un înger în oraşul acesta*, bazat pe adaptarea de către Ion Sapdaru



Andi VASLUIANU şi Dorina CHIRIAC în
Jocul de-a adevărul de Lia Bugnar (Teatrul Metropolis)

a unor proze de Nichita Danilov, spectacol fără har regizat de acelaşi Ion Sapdaru. Asupra spectacolului *Amoc*, dramatizare de Alexander Hausvater, m-am pronunţat suficient de critic într-o cronică publicată în numărul 3–4 al revistei *Teatrul azi*. Revăzându-l, mi-am întărit impresiile de la premieră. Prezenţa montării cu pricina la Timişoara mi s-a părut încă şi mai curioasă decât cea a celor două anterior menţionate, fiindcă regizorul s-a slujit de o proză a lui Stefan Zweig, despre care nu am ştiinţă că ar fi fost măcar român. Cum nici ca dramaturg nu s-a ilustrat.

2. **Problema axiologică** mi se pare a fi cea mai acută şi se referă la faptul că mult prea multe dintre spectacolele văzute la ediţia din acest an se bazează pe texte doar parţial valide, cu urmări deloc nesemnificative asupra produsului teatral în ansamblu. E vorba, literar vorbind, despre nişte exerciţii de încălzire, o condiţie pe care nu o depăşesc nici spectacolele care au încercat să le valideze scenic. Cel mai evident exemplu în acest sens mi se pare a fi *Complexul România* de Mihaela Michailov, piesă ce păcătuieşte printr-un exces, fireşte nedorit, de patos comunist pus în sprijinul exprimării unor convingeri anticomuniste. Condiţie pe care o amplifică spectacolul proiectat şi înfăptuit de regizoarea Alexandra Badea într-o neinspirată formulă *agitprop*, la Teatrul Naţional din Bucureşti. Ceva mai realizată, mai convingătoare la capitolul pe care îl numesc – servindu-mă de o licenţă, „caracterizarea personajelor" – mi s-a părut a fi cealaltă piesă a Mihaelei Michailov, *Interzis sub 18 ani*, regizată de Ioana Păun la Teatrul Foarte Mic. Cu toate că şi acolo e vorba despre un text la care mai e de lucru.

Nu ascund că am serioase îndoieli asupra virtuţilor de scriitor de literatură dramatică ale actriţei Lia Bugnar. Dar am dobândit certitudinea că autoarea are norocul de a fi mai totdeauna ajutată de actori foarte buni. Piesa *Stă să plouă* a

Scenă din *Spovedanie la Tanacu*, regia Andrei Şerban

fost salvată în varianta ei bucureşteană (prezentată şi la Timişoara la ediția anterioară) de cele trei foarte bune actrițe din distribuție. Şi în montarea realizată în colaborare de ICR Praga şi de Teatrul *Prvi Divadelni Druzstvo* din Cehia, textul a avut parte de trei interprete excelente. În spectacolul *Jocul de-a adevărul* de la Teatrul Metropolis din Bucureşti, norocul Liei Bugnar se cheamă actorii Dorina Chiriac şi Andi Vasluianu. Devotamentul tinerilor Mălina şi Victor Manovici a făcut agreabil, dar nu mai mult, spectacolul *Coca Blues* după un text de Ioan Peter, regizat de Cristian Ban la Naționalul timişorean. Cu toate că spectacolul cu piesa *Stop the tempo* de Gianina Cărbunariu, realizat de ICR Praga şi Universitatea de Arte din Bratislava, nu a fost tocmai pe gustul meu, am certitudinea că acest text de început al scriitoarei e mult superior celui de ultimă oră, de esență SF, intitulat *poimâine alaltăieri*, pus în scenă de însăşi Gianina Cărbunariu la Teatrul Mic, cu adevărat interesante, ba chiar emoționante, fiind doar începutul şi sfârşitul montării. *Spălătorul de creier* de Matei Vişniec, un spectacol al Teatrului de Garaj şi Curte din Timişoara a relevat două actrițe tinere pline de energie – Ioana Iacob şi Cristina Christine Cizmaş – şi a sancționat un regizor, Ovidiu Mihăiță, care nu ştie când şi unde să se oprească. Străină de dictonul horațian *Est modus in rebus* s-a arătat şi Theo Herghelegiu, în dubla ei ipostază de autor şi regizor al spectacolului *Ploaia care nu încetează*, exemplu de montare interminabilă şi lipsită de idee artistică reală, în care câțiva actori – Gabriel Duțu, Florina Găzdaru, Adrian Găzdaru – fac eforturi eroice pentru a salva ceea mai poate fi salvat.

Sub semnul neîmplinirii patentate mi s-au părut a se fi plasat textele reunite sub numele *Bulandra Underground – Blog the theater*. Nu e nici încurajator, nici agreabil să vezi actori ce fac parte din ceea ce până mai ieri era socotit a fi „teatrul

Scenă din *Spovedanie la Tanacu*, regia Andrei Şerban

de artă al țării" exersându-se pe astfel de partituri minore şi făcând dovada că au mult prea multe lacune ce țin de abc-ul profesiei, aşa cum s-a întâmplat în secvența *Scent of a woman*, fără har regizată de Daniel Popa.

Chat de Ştefan Caraman (Teatrul π Buni din Piatra Neamț) îți lasă gustul amar de a vedea doi actori buni (Constantin Cojocaru şi Corneliu Dan Borcia) evoluând pe un text al lui Ştefan Caraman defectiv de valoare artistică; textul *Fuck you Eu.Ro.Pa* de Nicoleta Esinencu a fost modest pus în scenă de Alexandra Badea la Compania Europ'Artès din Paris, regizoarea mizând cam prea mult pe valențele tehnicilor video care nu au putut compensa servituțile spațiului de joc şi capacitățile limitate ale actriței Mădălina Constantin; în vreme ce *Portretul doamnei T* de Ana Maria Bamberger, plăpând dramaturgic, ne-a oferit totuşi bucuria de a o revedea pe marea actriță Olga Tudorache sărbătorindu-şi aniversarea pe scenă.

Din Secțiunea „Satelit" mi-au reținut atenția *Cântarea cântărilor*, un spectacol de Cătălina Buzoianu după texte biblice, prezentat de Asociația Culturală „Mnémosine" din Marsilia şi doar parțial *Urban Kiss*, spectacolul lui Răzvan Mazilu de la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian". Nu am izbutit să revăd spectacolele *Boala familiei M* (regia Radu Afrim) şi *Trei surori* (regia Ada Lupu), însă cei care au făcut-o mi-au spus că din motive greu de precizat nu au mai avut forma artistică de la premieră.

Ajungem astfel la alte probleme care nu sunt însă specifice doar Festivalului de dramaturgie românească de la Timişoara – cea a păstrării condiției artistice inițiale a unui spectacol, cea a deplasării şi a răsturnării echilibrelor interioare cu ocazia turneelor şi a festivalurilor, şi multe altele, toate subsumate problemei fundamentale a actualului grad de profesionalism din teatrul şi dinTeatrele româneşti. Dar despre asta, poate cu altă ocazie.

Brăila

ZILE ȘI NOPȚI DE TEATRU EUROPEAN

Adrian MIHALACHE

Pacea de la Brăila

Doina Papp a avut ideea excelentă să aleagă „balcanismul" drept tema principală a Festivalului „**Zile şi nopți de teatru european la Brăila**". Nu a fost o temă de circumstanță, ci una de substanță. Demersul Doinei Papp a urmărit să curețe noțiunea de balcanism de „clişeele prin care e clasată rapid în mentalitatea comună: butoiul cu pulbere al Europei, sindromul lui Cain redus la războaiele fratricide, beți, femei care dansează pe masă, țigani care se spintecă drăgăstos"[1]. Colocviul despre balcanism, care a reunit oameni de teatru din Serbia, Croația, Bulgaria, Muntenegru, Macedonia, Albania, a fost o dezbatere efervescentă, în care identitatea balcanică a fost redefinită ca una multiplă. Multiplă, nu în sensul că ar proveni din adiționarea identităților naționale ale etniilor configurate în noi state, ci pentru că nimeni nu se poate defini exclusiv prin apartenența la o comunitate anume. În termeni economici, se spune că un intelectual este cel care serveşte mai mulți clienți, deseori incompatibili între ei. În termeni sociologici, el este cel care se sustrage oricărei clasificări rigide.

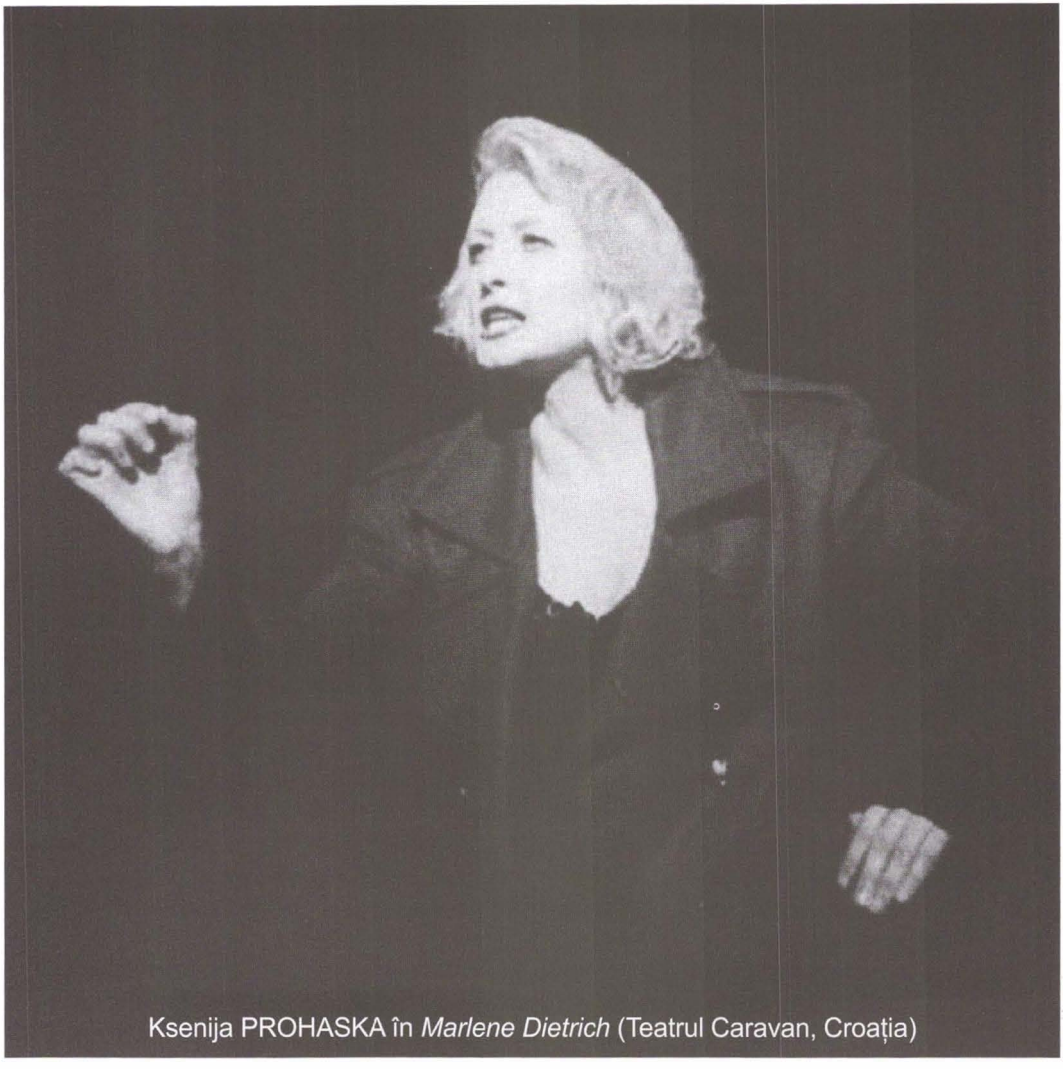
Cu prilejul festivalului, a fost lansat volumul *Dramaturgie contemporană din Balcani*, editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu", ca supliment al revistei *Teatrul azi*, sub îngrijirea atentă a Andreei Dumitru şi cu un studiu introductiv aprofundat, datorat Ioanei Ieronim. Ea citează remarca pătrunzătoare a lui Goran Stefanovski, un dramaturg care explică conflictele din fosta Iugoslavie prin neasimilarea lecțiilor de teatru ale secolului XX: „Noi am crescut cu BITEF", spune el, „dar, plini de noi şi aroganți, nu ne-am însuşit cu adevărat noutățile lui. Am privit mult, am absorbit puțin. Sub lustrul europenismului, ne-am păstrat intactă narațiunea bizantină".

Multe dintre spectacolele prezentate la festival au fost de primă mână, astfel încât cei care n-au participat au ce regreta. Din fericire, publicul local a răspuns cu entuziasm ofertei Teatrului „Maria Filotti". Tactul şi eficiența dovedite de directorul general Veronica Dobrin, şi de directorul artistic Radu Nichifor au făcut ca nimeni să nu observe efortul de organizare pe care festivalul l-a presupus.

Un punct culminant al Festivalului a fost spectacolul cu ***Mica trilogie a morții*** de Elfriede Jelinek, jucat de Teatrul Dramatic din Belgrad, în regia şi decorul lui Nebojsa Bradic. Textul fiind dens, bariera limbii a împiedicat o receptare optimă. Având avantajul de a fi citit piesa din timp şi de a fi văzut câteva fragmente din premiera mondială de la Viena, am putut sesiza noutatea, meritele, dar şi unele carențe ale spectacolului belgrădean.

---

[1] Doina Papp, *Balcani, balcanism, balcanici şi dramaturgia aferentă*. Cuvânt înainte la volumul *Dramaturgie contemporană din Balcani*. Editura Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*, Bucureşti 2008.



Ksenija PROHASKA în *Marlene Dietrich* (Teatrul Caravan, Croația)

Cele trei părți ale piesei i-ai fost inspirate Elfridei Jelinek de trei binecunoscute lieduri ale lui Schubert: *Regina Zânelor, Fata şi moartea* şi *Călătorul*. În prima parte, o fostă mare actriță, acum decedată (interpretată admirabil de Djurdjija Cvetic, care va fi, în partea a doua, mama vitregă a *Albei ca Zăpada*), vorbeşte despre cariera sa, amestecând gloria cu puterea. Nu înțelege cum de mai pot fi atâția oameni vii pe lume, de vreme ce ea, ca şi prietenii ei, sunt demult morți. Discursul metateatral pune problema posesiei: cine stăpâneşte pe cine: publicul pe vedetă, sau invers? În a doua parte, se reia, în cheie cinică, situația din *Albă ca Zăpada*. Piticii formează un cor dansant, care glosează pe marginea relației dintre vremelnicie şi eternitate, iar vânătorul dă frisoane existențiale prin neînduplecare şi determinarea de a ucide. A treia parte se concentrează asupra *călătorului,* care, istovit de drum, dar încrezător în țel şi încă sperând să-l atingă, este agresat, maltratat, torturat. „Când vrei să distrugi pe cineva, îi iei drumul pe care el îl urmează", sună una dintre replicile lui memorabile. Actrița-vedetă, acum jucând-o pe mama vitregă, acompaniază acțiunea cu nonsensuri poetice.

Dramaturgul albanez Stephan ÇAPALIKU şi Bujor MACRIN

Interesant este că, în versiune belgrădeană, spectacolul arată cu totul altfel decât la Viena. Moartea, la Viena, este abstractă (după cum cea de la Veneția, descrisă de Thomas Mann, este simbolică). Scenele de grup sunt, la Viena, mai riguros construite, iar personajele principale nu sparg ansamblul. La Belgrad, moartea arată altfel. Tradiția ortodoxă aduce corpul defunctului pe catafalc, făcând despărțirea de el mai concretă, mai dureroasă. Pe de altă parte, songurile cu care regizorul a agrementat piesa, fără să distoneze, subminează conflictul dintre efemer şi etern, subliniindu-i relativismul. La belgrădeni, partiturile solistice, admirabil scoase în relief, produc un clivaj în raport cu ansamblul coregrafic-muzical, tratat, acesta, mai superficial.

O altă revelație a festivalului a fost spectacolul-recital ***Marlene Dietrich,*** în care Ksenija Prohaska ne-a oferit o experiență estetică de neuitat, oricât de lungă ar fi viața noastră, a spectatorilor. Actrița de la Teatrul Caravan din Croația a avut o traiectorie similară cu a eroinei, ea ajungând de la Split la Hollywood. Ea este, de fapt, cel puțin vocal, mai bună decât originalul, iar modul în care regizorul Ivan Leo Lemo a pus-o în valoare merită toată admirația. Momentul în care aceasta trece, cântând, de la o limbă la alta, ajungând la sârbo-croată, este, cu deosebire, emoționant.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov a prezentat ***Butoiul cu pulbere***, de Dejan Dukovski, spectacol care, abia în contextul unor spectacole de asemenea nivel, a putut fi apreciat la justa sa valoare. Cristi Juncu a pus, peste tragismul şi fatalismul balcanic, un excelent condiment de relativism românesc, reuşind performanța de a uni inteligența cu sensibilitatea. Am mai văzut un *one-man-show* de o incredibilă energie, realizat de Nico Nitai după romanul *Căderea* a lui Albert Camus. Se pare că-l joacă de 33 de ani, dar nu se vede nici urmă de oboseală sau plictiseală, iar interactivitatea cu publicul a bătut orice record. Am pierdut, la Brăila, multe ocazii de a mă bucura, am păstrat, însă, capacitatea de a admira. În 1913, Balcanii au fost pacificați prin Pacea de la Bucureşti, încheiată de Titu Maiorescu ca prim-ministru. În 2008, Balcanii au fost redefiniți cultural, prin „tratatul" de la Brăila, semnat de Teatrul „Maria Filotti".

Mircea MORARIU

Emoție, energie și aplomb

Oarecum atipică pentru felul de a scrie pentru scenă al dramaturgului irlandez Martin McDonagh, piesa ***Omul pernă***, excelent tradusă în româneşte de Miruna Suru, a fost prezentată în premieră pe țară într-un spectacol modern şi extrem de consistent din punct de vedere ideatic regizat de Radu Afrim la Teatrul „Maria Filotti", în deschiderea ediției a treia a Festivalului „Zile şi nopți de teatru european la Brăila". Spun că e vorba despre o piesă atipică, fiindcă un scriitor de literatură dramatică ce ne era cunoscut mai cu seama ca fiind preocupat de exploatarea deloc precaută a lumii marginalilor, a dezmoşteniților sorții, a protagoniştilor ori a provocatorilor de violență, se dovedeşte capabil şi de a scrie *altfel*. Adică să aştearnă pe hârtie o poveste care, dincolo de cadrele ei exterioare, de rama în care e turnată, ramă ce permite păstrarea caracterului şocant al celor povestite, se susține, înainte de orice, prin sensibilitate şi fior poetic, prin tandrețe şi lirism, cărora li se adaugă o atent cumpănită notă elegiacă. La urma urmei, puțin contează precizarea dramaturgului potrivit căreia acțiunea din piesă are loc undeva, într-un stat polițienesc. Investigațiile în care detectivul prietenos, curtenitor, înțelegător, parcă dornic, înainte de orice, să îl scoată din cauză pe cel ce a dat de bucluc, e dublat de anchetatorul dur, ce nu pregetă să recurgă la violență verbală şi chiar fizică, se petrec astfel mai peste tot în lume. Bunăoară, în practica polițienească americană e cunoscută procedura intitulată *Jim and Jeff*, ce se regăseşte, adoptată „creator", în arsenalul mai tuturor polițiilor lumii. Jim este anchetatorul sever şi primitiv, ce ridică glasul, intimidează, gesticulează, violentează. Când oboseşte, dacă nu a obținut ceea ce dorea, Jim se retrage cedându-i locul lui Jeff, băiat bun şi înțelegător, care vrea binele anchetatului, pe care-l îndrăgeşte aproape ca pe

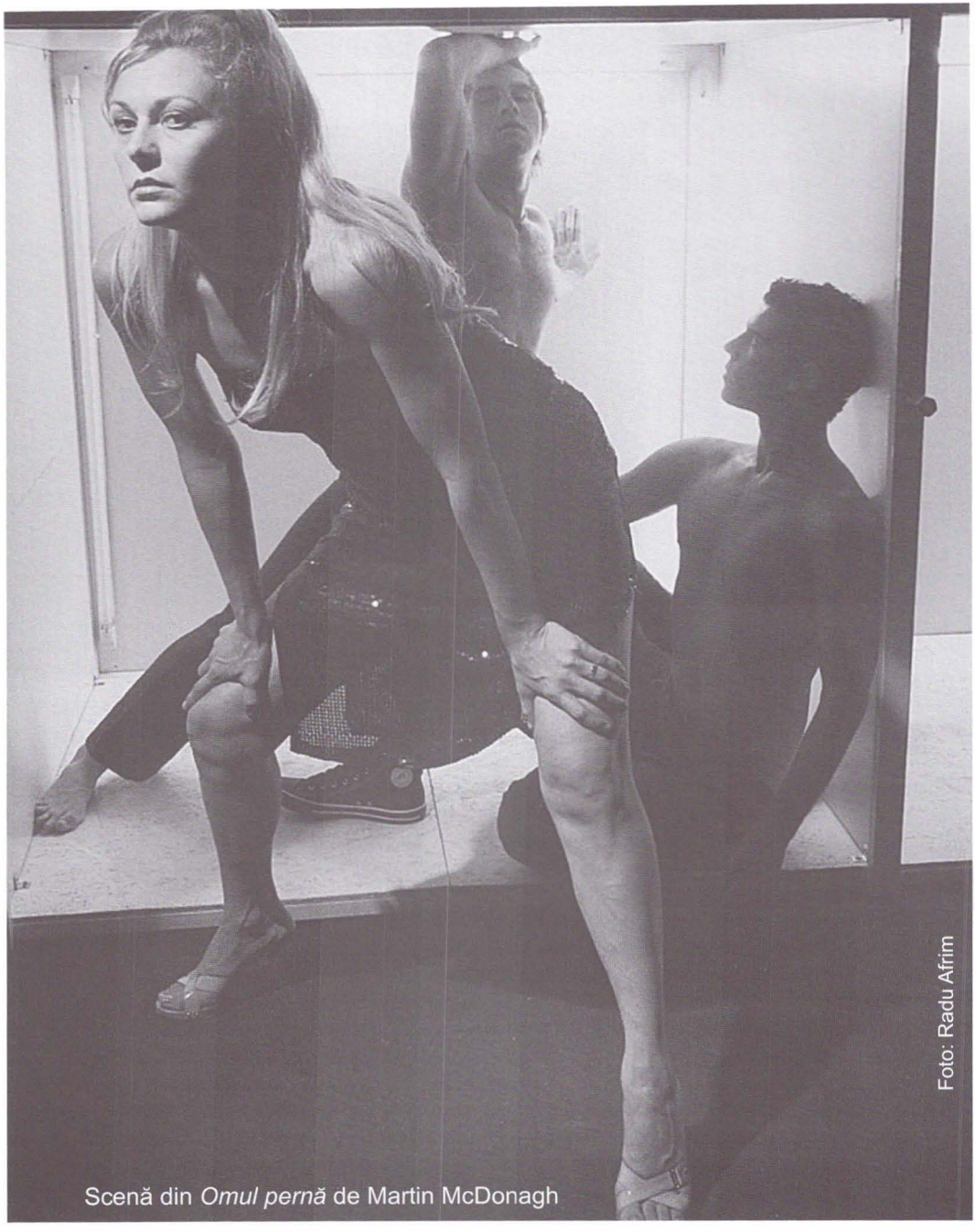


Foto: Radu Afrim

Scenă din *Omul pernă* de Martin McDonagh

copilul lui. E umanist şi umanitarist, democrat şi nonconformist. Dacă nici el nu reuşeşte să obţină ceea ce vrea, intră în scenă din nou Jim şi aşa mai departe.

În piesa lui Martin McDonagh, Jim şi Jeff se cheamă Ariel şi Tupolski, cei doi îşi desfăşoară operaţiunile concomitent, înlocuiesc adesea relaţia de complementaritate cu cea de concurenţă. Îl anchetează de zor pe tânărul Katurian, bănuit a fi autorul a

câtorva crime ce au drept victime copii care, mai întâi au fost schingiuiți și mutilați în cel mai atroce chip cu putință, și apoi omorâți. Cei doi anchetatori nu au niciun fel de probe materiale concrete împotriva lui Katurian, însă fiind platonicieni fără să o știe, îl anchetează pe acesta fiindcă respectivul a scris, ba chiar și publicat, o seamă de povestiri al căror subiect seamănă teribil de bine cu faptele cercetate de poliție. Dramaturgul procedează mai încolo la anamneza personajelor piesei sale și așa aflăm că, deopotrivă anchetatori și anchetați, au fost cândva, în trecut ori sub ochii noștri, victimele câte unui act de violență fizică ori psihică. Violența ce își află originea în autoritatea familială ori statală. Sau, mai corect spus, în supraevaluarea ponderii acestora. Cel mai puternic marcat de conjuncția dintre cele două tipuri de violență e însuși Katurian, băiatul căruia i-a fost ascunsă de către părinți, timp de șapte ani, realitatea dureroasă că mai are un frate, handicapat, închis în locuința comună, fapt de natură să îi provoace tânărului o reacție de respingere a propriei familii. Când fratele în cauză, pe nume Michal, îi mărturisește lui Katurian că el e autorul celor trei crime abominabile anchetate de Tupolski și Ariel, adolescentul-scriitor ia asupra sa faptele, nu înainte însă de a-l omorî pe adevăratul ucigaș. Katurian încearcă să încheie cu cei doi polițiști un fel de târg – recunoaște crimele, le oferă anchetatorilor un criminal pe tavă, gata să fie executat, cu condiția că aceștia îi vor salva povestirile. Temele principale ale textului sunt completate de o seamă de alte teme secundare care țâșnesc în cascadă, cele mai multe aflându-și originea în straniile, dureroasele dar și frumoasele povestiri scrise de Katurian.

Astfel rezumată, acțiunea piesei își dezvăluie caracterul previzibil, structura geometrică precisă ce poate fi lesne acuzată de monotonie. Matricea principală a anchetei judiciare, intens exploatată de literatura dramatică (și nu numai) de pe toate meridianele te duce cu gândul la un spectacol de tip eminamente realist. Numai că respectiva formulă nu e una deloc conformă esteticii și aspirațiilor teatrale ale regizorului Radu Afrim. În consecință, directorul de scenă a optat pentru formula de spectacol aparent (înșelător) frivolă a cabaretului, gândit și exploatat asemenea unui vehicul grație căruia pot fi înfățișate spectatorilor temele răscolitoare ale textului, teme ce dobândesc pe scenă un plus de directețe și percutanță. Cântecele, dansurile, sclipiciul de suprafață îi servesc lui Radu Afrim pentru îndeplinirea scopului său care e acela de a atrage atenția, cu mijloacele artistului, că violența familială și instituțională se insinuează și se consumă oriunde, pot să se afle în imediata noastră vecinătate, că profită de indiferența noastră, că fiind indiferenți putem lesne deveni complici la fapte dintre cele mai abominabile, mai descalificante pentru ființa umană. Așa se face că la începutul reprezentației, dar și undeva aproape de finalul său, o cântăreață *cool*, pretins la modă, intră în scenă, își salută agresiv–familiar publicul cu „Bună seara, Brăila! Bună seara, Maria Filotti!", iar mai apoi ne vorbește despre cazuri de agresare a unor copii săvârșite în două zone geografice ale României, aflate la o distanță apreciabilă una de alta. Mai apoi, aceeași cântăreață, până atunci cu aplomb interpretată de Mihaela Trofimov, ne va spune în cel mai emoționant chip cu putință una dintre cele mai impresionate povestiri scrisă de Katurian.

Iar cum povestirile cu pricina intersectează, invadează ancheta, inducând sensuri și teme noi, spectacolul dobândește, la nivel ideatic o anume *tentacularitate*, fără ca regizorul să se arate dornic a se concentra pe una singura, să o focalizeze. El îi lasă spectatorului, pe care și-l ia drept aliat, sarcina de a pune propria sa ordine, în funcție de prioritățile sale. Nu e în intenția regizorului să ne indice o pistă anume, tot la fel cum același regizor nu se arată nicidecum preocupat de a fi subtil

Eugen JEBELEANU şi Emilian OPREA în *Omul pernă* de Martin McDonagh

cu orice preț. Radu Afrim crede că e inutil şi seamănă a răsfăț să încerci să fii subtil într-o lume care nu are nimic subtil. Nici în aparență, cu atât mai puțin în esență. Pe de altă parte, Radu Afrim nu îl lasă pe spectator de izbelişte. Îi acordă libertatea receptării, a reacțiilor, pare chiar să fi anticipat diversitatea şi contrarietatea acestora, mizează pe reacțiile sale şocante, reacții pe care spectatorul „clasic" le poate socoti deplasate. Autoritatea regizorală se manifestă însă în altă parte. Afrim nu s-a mulțumit să re-povestească, în datele sale epice fundamentale, piesa lui Martin McDonagh. De aceea acolo unde nu te aştepți îşi face apariția parodia, vizibilă mai ales în modul în care găsesc rezolvarea rolurilor ce le-au fost încredințate Liviu Pintileasa (*Tupolski*) şi Alin Florea (*Ariel*). Poate că numele însuşi al personajului să îl fi stimulat pe acesta din urmă să ne ofere un mic şi savuros „compendiu" al modului în care e înfățişat polițistul pe scenă sau pe marele ori pe micul ecran. Sunt modalități, ca să nu zic „trucuri", prin care sunt compensate surplusul de energie de pe scenă, tensiunea devenită insuportabilă, toate cu rigoare gestionate de regizor.

Actorului Emilian Oprea i-a revenit misiunea de a-l interpreta pe Michal, fratele cu handicap al lui Katurian. Nu e pentru prima oară când lui Emilian Oprea, destinat prin fizic să joace juni-primi, i se cere să joace altceva, să nu se joace pe sine, ci să îşi valorifice talentul, capacitatea de a face faţă *contre-emploi*-ului. Numai că dacă în *Billy şchiopul* de pildă, insuficient îndrumat regizoral, actorul a greşit măsura, aici, în *Omul pernă*, Emilian Oprea traduce admirabil zborul retezat asupra întâmplărilor la care e condamnat personajul ce i-a fost încredinţat. Emilian Oprea face un tandem aproape fără cusur cu interpretul încă şi mai tânăr al lui Katurian, Eugen Jebeleanu. Să reamintim că Eugen Jebeleanu, student la UNATC din Bucureşti, a fost descoperit ca actor încă pe vremea când era elev de liceu la Timişoara de un alt regizor, Radu Apostol, cel ce i-a dat un rol în spectacolul său cu piesa *Autobahn*. Că recent, Radu Afrim i-a încredinţat tot lui Eugen Jebeleanu un personaj important (*Gianni*) din spectacolul său cu *Boala familiei M*, realizat către finele stagiunii trecute la Naţionalul timişorean. Că Eugen Jebeleanu beneficiază de o pregătire specială în domeniul dansului, pregătire ce i-a fost folositoare, dar şi intens exploatată în evoluţiile sale anterioare, inclusiv într-un serial de televiziune. Dar că, de această dată, actorul în devenire care e Eugen Jebeleanu a fost supus unei adevărate probe de foc. Vreme de două ore, cât durează spectacolul cu piesa *Omul pernă*, Eugen Jebeleanu e mereu în scenă, cerându-i-se astfel să fie în continuă tensiune. Fireşte, dacă ar fi beneficiat de momente de respiro, nu era deloc exclus ca tânărul să îşi piardă din concentare. Dar fără răgaz prezent în scenă, tânărul Eugen Jebeleanu ar fi putut cu uşurinţă să devină monoton şi monocord, lucru care, din fericire şi spre cinstea sa, nu se întâmplă. El găseşte mijloacele artistice potrivite spre *a arăta*, nu spre a *demonstra*, demnitatea şi spiritul de sacrificiu care înseamnă dominantele felului de a fi al lui Katurian. De a ne convinge cât de sensibil, cât de special, dar şi cât de uman e Katurian, cât de fragil însă şi cât de puternic. Lui Eugen Jebeleanu i-au revenit sarcini artistice deloc uşoare, resimţite ca atare chiar de actori cu o experienţă mult mai bogată decât cea a tânărului interpret. E sigur că din această încercare Eugen Jebeleanu iese victorios. Şi, în pofida faptului că nu prea îmi place să îmi arog în cronici rolul de profet, de data aceasta îmi asum riscul de a paria că, sub ochii noştri, se naşte nu, nu o vedetă (căci termenul e demonetizat, murdărit, năclăit), ci un actor în toată puterea cuvântului. Un actor adevărat, nicidecum contrafăcut. Un actor a cărui devenire profesională va trebui însă pe mai departe atent supravegheată, ce se cere ferit de manierism şi de autosuficienţă. Eugen Jebeleanu se mişcă bine. Rosteşte clar şi nuanţat replicile. E dotat cu inteligenţă scenică şi ritm interior aparte. E sensibil, dar nu lacrimogen. Însă el va trebui să înveţe că teatrul e locul în care se învaţă mereu, în care eşti tot timpul în situaţia de a câştiga noi şi noi bătălii, că strategiile ce s-au dovedit fără cusur ieri se pot arăta falimentare mâine. Dincolo de toate astea, care pot să pară locuri comune şi dăscăleli sâcâitoare, rămâne certitudinea că în *Omul pernă* Eugen Jebeleanu a evoluat ca un actor adevărat.

Regizorului Radu Afrim îi revine meritul de a fi descoperit doi posibili viitori scenografi, fiindcă atât autorul decorului (Cosmin Florea), cât şi semnatara costumelor (Anamaria Pavel) sunt încă elevi. Ceea ce au realizat cei doi e esteticeşte valabil şi pus în valoare de regizor. Când spectacolul s-a încheiat, luminile şi aplauzele s-au stins, vezi cât de simplu e, de fapt, decorul, dar cât de plin de semnificaţie s-a arătat a fi el în spectacol. Semn că Radu Afrim nu e doar talentat, ci şi un pedagog generos. Urmat cu încredere nu numai de actorii profesionişti ale căror nume au fost menţionate în spaţiul acestei cronici, dar şi de tinerii ce au asigurat figuraţia specială

care aici a fost mai mult decât atât: Septimiu Stoica, Claudiu Urse, Valentin Burlacu, George Crinta, Eliza Turtoi, Georgiana Nedelcu, Cosmin Cosma.

E cât se poate de limpede că regizorul care, înainte de *Omul pernă*, a mai montat la Teatrul „Maria Filotti" alte spectacole, precum *Plaja* ori *Adam Geist*, e tare iubit de publicul tânăr brăilean. Că spectacolele sale sunt aşteptate şi resimţite acolo ca evenimente. Că sunt tineri care vin de câteva ori să le vadă şi să le revadă. În seara premierei a fost la fel de clar că Radu Afrim le-a oferit tinerilor iubitori de teatru un nou motiv de satisfacţie. E neîndoielnic faptul că şi criticul s-a simţit bine în fotoliul său de spectator şi că a scris cu plăcere ceea ce a scris. Dar dacă până acum criticul cu pricina s-a arătat a fi mai curând Jeff, el îşi îngăduie să îi cedeze puţin locul şi lui Jim, un Jim care se doreşte însă a nu fi deloc primitiv, dar care îşi face datoria de a spune că spectacolul nu e tocmai perfect, că e uşor prea lung, că are mai multe finaluri, că nu era neapărată nevoie ca tinerii de pe scenă să fie necondiţionat cvasi-dezgoliţi. Că prin repetare ceea ce are semnificaţie riscă să se desemantizeze. Ş.a.m.d.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Omul pernă **de Martin McDonagh. Traducerea: Miruna Suru. Un spectacol de Radu Afrim. Decorul: Cosmin Florea. Costumele: Anamaria Pavel. Sound design: Radu Afrim. Coregrafia şi mişcarea scenică: Eugen Jebeleanu. Songul „Degeţele": Ada Milea. Light design: Aurel Cosma. Cu: Eugen Jebeleanu (*Katurian*), Emilian Oprea (*Michal*), Liviu Pintileasa (*Tupolski*), Alin Florea (*Ariel*). Special guest: Mihaela Trofimov, Septimiu Stoica, Claudiu Urse, Valentin Burlacu, George Crinta, Eliza Turtoi, Georgiana Nedelcu, Cosmin Cosma. Data premierei: 7 septembrie 2008.**

Breaking news la Chişinău

În scurtul meu popas la Festivalul *Zile şi nopţi de teatru european la Brăila* am izbutit să văd şi spectacolul cu piesa ***Ultima oră*** de Mihail Sebastian, în interpretarea actorilor Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, îndrumaţi regizoral de Alexandru Cozub. Nu mică mi-a fost surpriza atunci când, dintr-un extras de presă (*Jurnalul de Chişinău*) inserat în caietul-program al Festivalului, am aflat că aceasta e prima montare pe teritoriu basarabean a piesei care a avut premiera absolută în 1946 la Teatrul Naţional din Bucureşti, după strania moarte a autorului ei. Semn că strategia „podurilor de flori" de la începutul anilor '90 şi lipsa de strategie culturală românească din anii următori fac ca până şi marile valori, consacrate ori clasicizate ale literaturii române, să ajungă cu mare întârziere pe tărâm basarabean. Ori să nu ajungă deloc.

Un tărâm care a adoptat şi adaptat *Ultima oră* în conformitate cu necesităţile şi realităţile de acolo. Regizorul spectacolului a exploatat mulţumitor tocmai elementul ce diferenţiază această piesă de celelalte creaţii ale aceluiaşi dramaturg: critica socială. Aşa încât ni l-a prezentat pe Grigore Bucşan ca pe un fel de „baron republican", cu gusturi îndoielnice, potentat absolut ce-şi însoţeşte orice deplasare de un lăutar gata oricând să-i cânte muzica ce-i place ori să se oprească la comandă. Bucşan, jucat de Nicolae Ghereg, are mai puţin ştaif decât i-au conferit interpreţii români ai rolului, semn că e un îmbogăţit de dată recentă şi un om al zilelor noastre.

Odinioară, într-un spectacol montat în stagiunea 1975–1976 la Teatrul „Nottara", regizorul Valeriu Moisescu a translatat *Ultima oră* din registrul social în unul politic. Ceva asemănător încearcă şi montarea de la Chişinău, unde infuzia politicului potenţează impactul în actualitate al piesei. *Ultima oră* e, după părerea mea, singura piesă a lui Mihail Sebastian, care suportă operaţiuni de actualizare fără a-i fi pus la îndoială miezul sentimental care, la urma urmei, continuă să îi garanteze succesul. Iar această oportunitate a fost valorificată în montare.

Altminteri, profesorul Alexandru Andronic e, în interpretarea rafinată a artistului Vitalie Rusu, cu o rostire a frazelor amintind de cea a lui Radu Beligan, încă şi mai halucinat, şi mai romantic, şi mai visător decât îl ştiam până acum, iar Magda Minu parcă mai zvăpăiată decât altunde, prin jocul parcă niţeluş prea agitat şi uşor revuistic al Margaretei Pântea. Redacţia ziarului *Deşteptarea* e sărăcăcioasă, însă oamenii care o compun sunt hâtri, dispuşi să glumească „moldovineşte" pe seama propriei lor situaţii precare. Secretarul de redacţie Ştefănescu (un „escu" oarecare, extras din lumea fără număr a celor ce îl slujesc fără bani pe Borcea) e, în interpretarea lui Nicolae Darie, omul de presă cu vechi state de serviciu, care s-a lămurit demult cum stau lucrurile cu libertatea, independenţa şi echidistanţa gazetelor, în vreme ce mai tânărul *Pompilian* (Oleg Grudco) e mercenarul în formare, om de gumilastic, condiţie morală ce îşi află echivalenţi vizuali în continua agitaţie a interpretului. Nici somnolenţii *Voicu* (Petre Oistric) ori *Niţă* (Victor Drumi) nu mai nutresc demult idealuri. Directorul veros I.D. Borcea apare graţie jocului lui Vitalie Cărăuş, grosolan, brutal, mereu asudat, în continuă goană, versatil, brutal ori slugarnic, cameleon, în funcţie de persoana cu care se află faţă în faţă.

Iar pentru ca ritmul comic al spectacolului să fie constant, iar şarja satirică să aibă dorita percutanţă e nevoie ca şi rolurile de mai mică dimensiune să fie susţinute cu talent şi devoţiune. Lucru care, din fericire, se întâmplă, actorii Ion Mocanu, Tudor Patron, Alexandra Drumi, Angela Cărăuş, Mihaela Damian ori Cornelia Marius şi Alexandru Pleşca sau Iurie Darie (scriu „ori" şi „sau" fiindcă nu ştiu care dintre ei s-au aflat pe scenă) făcându-şi datoria.

Decorurile create pentru montare de Petru Bălan nu debordează de originalitate, izbutind însă delimitarea limpede a diverselor spaţii în care se consumă acţiunile convergente ale piesei. Costumele create de Stela Furdui sunt şi ele oarecare. Sigur că ar fi de discutat de ce profesorul Andronic e îmbrăcat ca un preşedinte de colhoz din anii'50 (numai spre a ni se arăta condiţia precară a intelectualului basarabean?), deşi de sub bască actorului în cauză i se zăreşte o codiţă tinereacă şi şmecheră la care se vede treaba că acesta ţine atât de mult încât nu a vrut să o sacrifice nici măcar de dragul rolului încredinţat (rol ce ar fi meritat un astfel de sacrificiu), ori cum se împacă existenţa în redacţie a unui calculator (ponosit, e drept) cu discuţiile cu linotipistul. E vorba, fireşte, de amănunte, dar care contează în gramatica unui spectacol în care comicul şarjat trebuie să conviețuiască cu realismul.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Chişinău – Ultima oră **de Mihail Sebastian. Regia: Alexandru Cozub. Decorul: Petru Bălan. Costumele: Stela Furdui. Cu: Vitalie Rusu (*Alexandru Andronic*), Margareta Pântea (*Magda Minu*), Nicolae Ghereg (*Grigore Bucşan*), Vitalie Cărăuş (*I.D. Borcea*), Nicolae Darie (*Ştefănescu*), Petru Oistric (*Voicu*), Oleg Grudco (*Pompilian*), Ion Mocanu (*Brănescu*), Tudor Patron (*Agopian, Hubert*), Victor Drumi (*Niţă*), Alexandra Drumi (*Ana*), Angela Cărăuş (*Gaby*), Mihaela Damian, Cornelia Maros (*Domnişoara Werner*), Alexandru Pleşca, Iurie Radu (*Băiatul cu cafelele*). Data reprezentaţiei: 8 septembrie 2008.**

Natalia STANCU

Altceva decât Spania căpşunarilor

Am descoperit dramaturgia lui Egressy Zoltán şi piesa sa ***Portugalia*** datorită creaţiei lui Victor Ioan Frunză de la Baia Mare. Spectacol pe care nu l-am văzut la sediu, ci în deplasare, la Festivalul de la Brăila.

Montarea lui Frunză a fost concepută, încă de acasă, astfel încât „să spargă" limitele incintei reprezentării scenice, să angajeze exteriorul teatrului şi spaţiul dinafară şi să implice „acum şi aici", în fel şi chip, publicul. Un demers de a face ca teatrul să coincidă cu ambianţa reală şi bâlciul lumii să intre în scenă.

Reprezentaţia din oraşul de pe malul Dunării a extins şi a pontenţat acest cadru. S-a desfăşurat într-o seară caldă de septembrie, în aer liber, sub bolta stelelor, într-o grădină-cinematograf de vară, părăsită, dezafectată, ruinată. Mai mult: unele scene s-au folosit şi de strada rău pavată (sub ochii uimiţi ai vecinilor şi spre stupefacţia trecătorilor care, fără voia lor deveneau şi actanţi).

Şi tot din stradă pătrundea (până în mijlocul zonei delimitate de gradene) un automobil cu număr de Budapesta... Condiţiile neobişnuite şi foarte grele ale ineditei reprezentaţii biciuiau nervii, energia, voinţa de adaptare şi improvizaţie a interpreţilor, şi toate acestea făceau ca momentul spectacular să capete un impact, ba chiar o magie aparte.

Piesa lui Egressy ne poartă într-un târg (cu numele fictiv) Irg Ancz, ca şi pierdut în pusta maghiară. Principalul loc al acţiunii e bufetul ţinut de Lajos şi fiica sa, Fundă. Aici îşi fac veacul – între agonie şi agitaţie sterilă – Sfeclă, fost poliţist; Clamă, ratatul mai multor ocupaţii funambuleşti, căutat insistent de nevasta veşnic pe patru cărări; Satana, un amărât tot timpul beat, aparent cu gândul la fetiţa şi soţia care l-au părăsit; de asemenea: un Preot ce s-a visat de fapt fotbalist. Observaţi că cei mai multi eroi au doar porecle şi că sunt fixaţi iremediabil într-un trecut întunecat de ratare. Regăsim o atmosferă familiară celor ce cunosc Ungaria profundă, dar semnificativă pentru o stare de dezabuzare şi letargie binecunoscută şi nouă. Toţi obişnuiţii casei par a fi marcaţi de lipsa de orizont, obsesia eşecului, idei fixe fanteziste, nefericirea iscând accese de violenţă de nebănuit. Dar mai toţi visează la o rezolvare care să dea un sens prezentului şi viitorului. Şi asemeni celor trei surori ale lui Cehov, care doreau să trăiască la Moscova – eroii noştri nutresc gândul unei fugi salvatoare la Budapesta.

Şi iată-l pe străinul nimerit în această margine de lume, un intelectual cu veleităţi de eseist, numit Poreclă, trezind pentru câteva zile fiorul iubirii împărtăşite cu Fundă (tânăra mereu hărţuită de zănaticul Sfeclă) şi, mai ales, vorbindu-le tuturor despre visul lui de a evada în... Portugalia.

Şi iată-le pe toate aceste fiinţe „gârbovite, împotmolite, descompuse" molipsindu-se de febra unei atari plecări. Dar ce ar fi, aici, Portugalia?

Ţara de la limita vestică a Europei este evocată de Poreclă ca pământul unui popor care, respingând nostalgia trecutului, îşi trăieşte frumos viaţile şi clipele. Un popor pentru care chiar şi faimoasa stare de „saudad", singurătate, dor, aspiraţie

Gabriela DEL PUPO şi George COSTIN în *Portugalia* de Zoltán Egressi

fără saţ, ca şi contemplarea imensităţii oceanului sub bolta cerului nu naşte în suflete spaima de neant, angoasa metafizică. Portugalia reprezintă astfel, altceva decât un reper geografic şi altceva decât Spania căpşunarilor noştri. Devine un ideal al altei vieţi, în care omul se poate împlini sufleteşte, devine un simbol, fie el şi unul terestru, pe orizontală, al aspiraţiei spre înalt spiritual şi moral. O năzuinţă pe care, iată, o pot avea şi reprezentanţii „mundanului imund", ai „barbariei interioare" (ca să folosesc o expresie a filosofului francez François Mattei), o năzuinţă care se transmite ca o vrajă, tuturor (Frunză are ideea ingenioasă de a-i face să o dea pe *fado*-uri, într-o portugheză de „baltă", pe mai mulţi dintre eroi).

Dar nu vă avântaţi prea tare către o lumină optimistă. Artişti ai erei postmoderne, dramaturgul şi directorul de scenă ştiu că speranţa moare în zori, că aripile se frâng repede şi asistăm în cele din urmă la o telenovelă care se desumflă. Montarea se încheie cu o triumfală paradă de modă grotescă, prezentată în aceeaşi portugheză stâlcită în care personajele devin manechine şi poartă costume fanteziste, funambuleşti, făcute din materiale reciclabile, şi trebuie spus că scenografa Adriana Grand se întrece pe sine în realizarea, prin aglomerare de obiecte, a atmosferei (cârciuma amărâtă cu feţe de masă în carouri, cu un Christ de tablă pictat, cu un tonomat ce porneşte chiar un *Ave Maria* doar când e lovit cu piciorul). Şi aceeaşi Adriana Grand nu se dezice când concepe costumele fabulos fanteziste făcute din peturi, folii de plastic, cutii menajere şi alte reciclabile. Cel mai mare merit al acestui regal solicitant vizual şi cu o plastică şi dinamică în continuă

metamorfoză e performanța de a ne face să râdem la ceea ce este de plâns. Cu alte cuvinte, refuzul separării genului comic şi caricatural de cel dramatic; probarea compatibilității dintre viziunea reductivă, satirică, ironică, parodică şi cea comprehensivă; dezvăluirea ideii de conştiință chiar şi într-o năclăială de urât, grotesc, kitsch, limbaj trivial.

Regăsim talentul lui Frunză de a elabora o estetică teatrală care e deopotrivă adecvată organic textului şi originală – inspirată, ingenioasă. Stilistica *Portugaliei* alternează registrul realismului cu sugestia fantasmaticului abisal; mixează teatrul cu proiecțiile filmate ori imagini TV cu telenovele şi cu lirismul amar şi patetic al fado-ului (muzica e semnată de Tibor Cari) şi totul e ridicat apoi la puterea unei teatralități cu trimiteri metaforice şi cu valori poetice aparte. O performanță realizată printr-o excepțională îndrumare a actorilor către apariții de un burlesc hazliu, şi apoi, prin contrast, către un joc rafinat, captivant în primul rând prin trăire; dar captivant, de asemenea, prin alunecarea pe un larg registru de stări, contraste ale dialogului şi ale mişcării, gaguri ingenioase şi ritmuri dintre cele mai variate. Cum s-a mai scris, Victor Ioan Frunză „deschide drum actorilor spre personaj şi spre ei înşişi".

Toți actorii atrag şi amuză prin surpriza aparițiilor de un comic grotesc, se fac remarcați prin adevăr psihologic şi emoționează prin accente de tristețe şi suferință. Şi chiar puternic marcat de burlesc – jocul lor se încarcă de ambiguitate şi adâncime. Cu toții, fără excepție, merită lăudați – atât pentru performanțele individuale, cât şi relația de echipă. George Costin captează prin firescul cu care descinde într-un univers ce îi e nefamiliar şi ostil, prin crezul în ....Portugalia şi prin redimensionarea prozaică din final. Este extraordinar cum reuşeşte Ioan Codrea (*Satana*, de fapt omul unei rele conştiințe, care şi atrage prima) să stea pe scaun 2 ore, într-o stare de prostrație, absent, deprimat, abulic, cu privirea albastră spre pahar şi... neant – fără a fi nicio clipă, acelaşi. Valeriu Doran interpretează un *Lajos* fără orizont, ce dezvoltă un bogat registru de griji, regrete şi temeri, rămânând profund omenos.

Mi-a plăcut mult *Preotul* lui Ionuț Mateescu, actorul care are haz şi nerv a fost, rând pe rând, nostim şi histrionic, convingător în mărturisirea propriilor îndoieli şi impresionant în recunoaşterea oricărui om de a crede în Dumnezeu.

Excelentă prin plasticitate, mobilitate, energie şi aplomb este şi Inna Andriucă. Sorin Miron face expresivă agitația ineficientă, fantezia sterilă, incapacitatea de a se fixa pe un țel anume şi un loc anume a lui *Clamă*. Ovidiu Mihăiță dă pregnanță inconsistenței şi caracterului fantast al poliţistului decăzut. Remacabilă pe date de autenticitate şi credibilitate este şi Gabriela Del Pupo, care dă pregnanță scenică vieții lui *Fundă* – între rutină, hărțuiala la care e supusă de beţivi şi visul iubirii imposibile. O bună impresie produce şi Ariana Presan.

Un spectacol puternic şi captivant, cu o stilistică expresivă şi complexă, cu stări copleşitoare între realism frust şi fantasmatic, cu ritmuri variate subtil şi cu un special echilibru între burlesc şi omenesc, comic şi tragic, vid existențial şi sens uman rezistent – în ciuda tuturor intemperiilor.

Teatrul Municipal Baia Mare – Portugalia **de Egressy Zoltán. În românește de Dereka Csuros. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decoruri şi costume: Adriana Grand. Muzica: Tibor Cari. Cu: Gabriela Del Pupo/Gabriela Chirilă (*Fundă*), George Costin (*Poreclă*), Valeriu Doran (*Lajos, buticar*), Ovidiu Mihăiță (*Sfeclă*), Ionuț Mateescu (*Preotul*), Sorin Miron (*Clamă*), Nina Andriucă (*Jucika*), Ioan Codrea (*Satana*), Ariana Presan (*Soția*).**

Iaşi

Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret

Andreea DUMITRU

Arta ca dar*

Nu cred că mă înşel când observ că frenezia ce a sangvinizat subit stagiunile noastre poate fi explicată şi prin înmulţirea programelor publice de finanţare, pe care instituţiile de spectacol au învăţat, în fine, să le acceseze cu mai mult ori mai modest folos. Sub pretextul „Anului European al Dialogului Intercultural", de pildă, o sumedenie de festivaluri, parteneriate, coproducţii, ateliere s-au ivit, cu o discreţie pe care doar consultarea listei de „evenimente", afişată pe site-ul AEID, ar putea-o lămuri. Dacă aş lua în calcul doar domeniul despre care ne pronunţăm în paginile revistei, aş spune că, la prima vedere, prea puţine finanţări au ajuns la „beneficiari" de anvergura Festivalului Shakespeare, însă ideea lui Emil Boroghină era de mult o construcţie tenace, robustă, garantată, în primul rând, de o complicitate a valorilor şi mai puţin de diverse resurse conjuncturale. Să nu ne plângem, însă, şi să recunoaştem că, în general, se „experimentează" la fel de bine şi pe bani europeni, şi pe bani publici. Programul „Iaşi – 600 de ani de atestare documentară" s-a urnit cu greu, însoţit, în presa locală, de un cor de nemulţumiri cu privire la calitatea, rostul sau vizibilitatea proiectelor anunţate. Cu toate astea, de bine de rău, multcriticatul program ce ar trebui să propulseze oraşul – şi încă rapid, în opinia iniţiatorilor! – spre rangul de Capitală Culturală Europeană, nu se dovedeşte cu totul falimentar. Nu atâta timp cât de generozitatea (preelectorală sau nu) a edililor au ştiut să profite instituţii în care viaţa părea să pulseze şi înainte de „Iaşi 600". Restul preferă în continuare letargia sau mimează starea de lucru sub molozul unui perpetuu şantier.

Despre cum poate fi depăşit complexul provinciei culturale – în care l-au izolat şi mai mult falsa polemică a *Evangheliştilor* de la Ateneul Tătăraşi ori cazul „Tanacu" – două exemple mi-au stat la îndemână în cele câteva zile petrecute la Iaşi. La începutul de octombrie, aici erau în plină desfăşurare nu doar Bienala de Artă Contemporană Periferic, ajunsă la ediţia cu numărul 8, ci şi **Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret**, organizat – în premieră – de **Teatrul „Luceafărul"**, Iaşi. Aparent, nicio legătură între evenimente, şi totuşi e interesant să constaţi cum simpla convieţuire într-un context îi somează pe adevăraţii artişti să identifice şi să se aplece asupra aceloraşi teme…

În 2007, Periferic îşi formula unul dintre conceptele curatoriale prin întrebarea: „De ce copiii?", urmărind să aducă în centrul dezbaterii publice – prin conferinţe, workshopuri şi expoziţii – „problema abandonului acestora, în sens larg". După un an, tema rămâne dureros de actuală: potrivit statisticilor Autorităţii Naţionale pentru Protecţia

---

* Îmi îngădui să împrumut aici conceptul propus de Dora Hegyi pentru Bienala Periferic 8, căci mi se pare potrivit nu doar pentru Festivalul „Luceafărul", ci şi ca formă de protest împotriva acelora care, tot *înfierând* pe micile ecrane, la adăpostul marilor trusturi media, libertatea de expresie a tinerilor creatori, nu mai sunt în stare să priceapă sensul celei mai puţin negociabile definiţii a artei.

Drepturilor Copiilor, la sfârşitul lunii iunie, peste 100 000 (!) de minori aveau mama, tatăl sau amândoi părinţii plecaţi la muncă „afară". Cifre năucitoare, drame reale (dintre care multe localizate, după cum se ştie, în judeţele Moldovei), consecinţe dezastruoase pe termen lung, în plan individual, dar şi social, iar de cealaltă parte – o revoltătoare lipsă de răspuns, de alternativă din partea societăţii civile. În acelaşi timp, o realitate pe care, iată, un grup de artişti îşi propuneau s-o semnaleze şi s-o radiografieze.

Nu voi exagera spunând că i-am recunoscut pe toţi aceşti orfani ai tranziţiei în sălile de spectacol ale Teatrului „Luceafărul", în timpul festivalului cu acelaşi nume. Deşi, uneori, mi s-a părut că-i zăresc în penumbră – pâlcuri de copii *altfel* decât cei din jur, atenţi şi parcă absenţi, însoţiţi de supraveghetori, iar nu de părinţi sau bunici. După cum mi s-a părut că-i recunosc şi în puberii plictisiţi, picaţi în sala de spectacol ca pe o planetă străină, căutându-se în întuneric cu ajutorul telefonului mobil sau aşezând între ei şi universul sonor al scenei căştile iPod-ului. Or, astfel de întâlniri nu au cum să te lase indiferent: a fi spectator la producţiile teatrale create pentru copii e şi un prilej de interogaţie cu privire la destinul unei comunităţi, la problematica publicului şi a receptării estetice. Pot părea vorbe mari, dar, în lumea fără părinţi în care cresc aceşti copii, în mediul politic, social şi cultural cvasimanelizat pe care învaţă de pe-acum să-l tolereze, ele par să conţină un dram de decenţă şi adevăr.

Ideea Oltiţei Cîntec, director artistic al Festivalului, de a propune un singur eveniment pentru etaje de înţelegere diferite (căci „Luceafărul" e destinat unui public eteroclit, cu vârste între 7 şi 18 ani), mi s-a părut la început destul de riscantă. Cu atât mai mult cu cât era plasată sub deviza „diversitate şi dialog", aproape un slogan la modă în anul interculturalismului. Din fericire, Oltiţa Cîntec nu s-a mulţumit cu suma unor spectacole de gen pescuite de prin ţară ori de aiurea, apoi invitate în pripă la Iaşi. A ţintit spre creaţiile celor mai titraţi şi inventivi păpuşari şi marionetişti pe care îi descoperise pe scenele lumii, ori despre care doar citise, şi chiar dacă nu le-a putut „deturna" tuturor planurile făcute din vreme, selecţia finală

Hamlin

Olga FELGEMACHER şi Craig MARTIN („Flexitoon")

tot a avut varietate şi panaş. Astfel, în aripa liliputană a FITCT, artişti din Cipru, Elveţia, Franţa, Indonezia, Rusia, Spania, SUA şi Ucraina au avut ocazia de a se urmări reciproc şi cunoaşte, de a face schimb de soluţii şi tehnici. În plus, copiii şi-au exersat urechea pentru diversitatea lingvistică a lumii lor, ascultând replici rostite în mai multe limbi. Fiecare reprezentaţie a fost precedată de lectura unui *synopsis* ce funcţiona ca un excelent catalizator de suspans. Imaginaţi-vă reacţia de arc voltaic a unei săli cu prichindei de vârstă (pre)şcolară la aflarea veştii că în spectacolul ce stă să înceapă îşi va face apariţia un îmblânzitor de... şobolani!

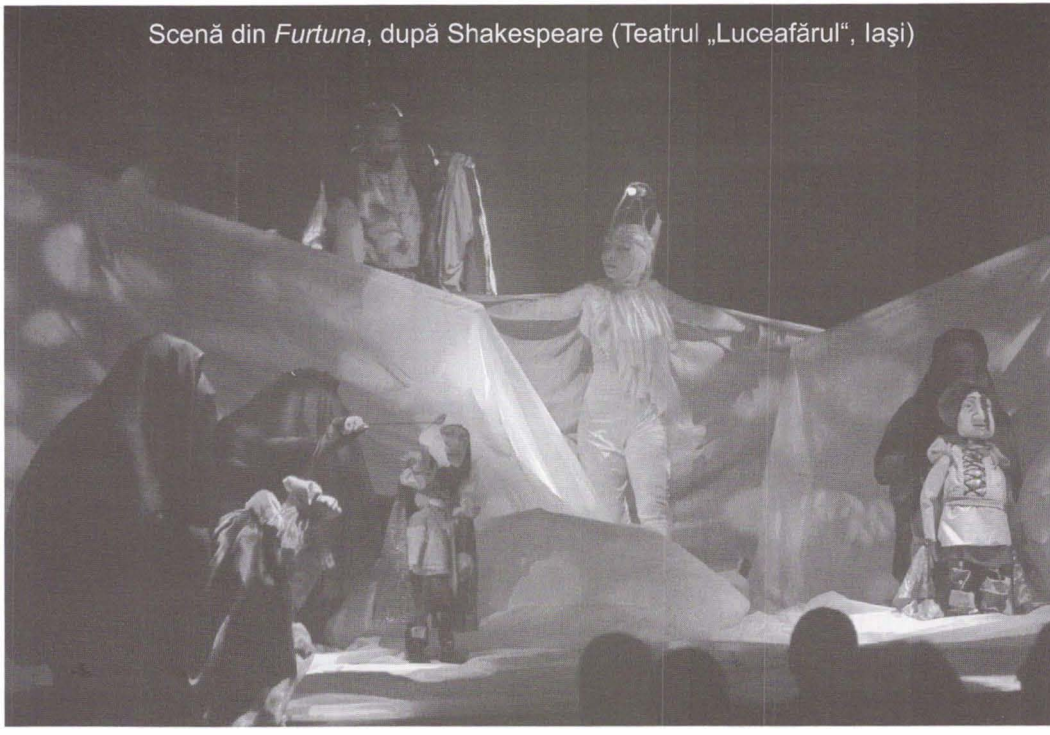
Hamlin, căci despre povestea micului fluierar este vorba, i-a inspirat pe păpuşarii americani Olga Felgemacher şi Craig Martin, artizanii Companiei „Flexitoon" (1979) şi ai unuia dintre cele mai amuzante şi inteligente spectacole: inepuizabil în efecte, ireproşabil ca realizare şi tehnică de mânuire, impecabil ritmat (cum numai 30 de ani de experienţă în televiziune, publicitate şi animaţie pot antrena), delicat, dar şi exuberant, în funcţie de temperamentul personajelor, dar mai ales cu multă grijă pentru felul în care e tradusă povestea într-o lume acaparată de lăcomie şi bani. Am stat de vorbă cu Olga şi Craig, maeştri ai *entertainment*-ului, aş spune pentru orice vârstă (tatăl lui Craig a fost, de altfel, actor de vodevil), dovadă şi momentul dăruit publicului după o reprezentaţie extrem de solicitantă, când au dezvăluit trucuri de... numerologie grafică şi ştiinţa de a fabrica o păpuşă pe mână. Care e secretul Flexitoon? Arta de „a face fiecare imagine memorabilă" şi pasiunea de a le furniza copiilor noţiuni elementare de conduită socială, cum sunt compasiunea faţă de infirmi (micuţa Bree din *Hamlin* e o păpuşă în... cârje) sau (foarte americănescul) precept: „A deal is a deal" (aparent, literă de lege, în fond, o vorbă goală, ca mai peste tot). Pentru Olga şi Craig, a face teatru pentru

Demonstrație de teatru *karagöz*

copii înseamnă „responsabilitatea de a avea control asupra minților lor". Le-am vorbit, la rândul meu, despre un alt *Hamelin* care face apel la conştiință – cel al spaniolului Juan Mayorga, un text cu final mai puțin... expansiv. De ce nu?, însă în spectacolul creat de Flexitoon, chiar şi cei care nu-şi țin cuvântul pot găsi calea iertării. Am fost uimită să aflu că cei doi parteneri nu călătoresc foarte des, întrucât definitivează producția unui nou serial TV, *The Hamptoons*, iar în paralel se pregătesc să deschidă The Flexitoon Puppet Theatre, prima scenă de profil din Manhattan!

Diversitatea genurilor abordate în Festival mă împiedică să ierarhizez în vreun fel spectacolele vizionate de-a lungul a două zile. Rare, şi de aceea, prețioase, sunt, poate, în această artă plină de resurse şi surprize, tehnicile aparent ocultate de intruziunea noilor medii de comunicare pe scenă. Aşa se explică de ce la finalul singurului spectacol de tip *karagöz*, ***Copacul bântuit***, prezentat de Teatrul de umbre „Cristodoulos Paphios" din Nicosia (Cipru), păpuşari şi copii s-au repezit spre interpret (dramaturg, regizor şi scenograf totodată), pentru a afla cum funcționează siluetele din spatele ecranului, iar acesta, fără a mai apuca să-şi şteargă sudoarea de pe frunte, a făcut pasionate demonstrații oricărui doritor. Siluetele, create din carton special, pictat şi traforat, sunt mânuite cu ajutorul uneia, cel mult a două tije, de unde şi schematismul plin de farmec al mişcărilor. Atmosfera spectacolului nu e defel sofisticată, predomină oralitatea gălăgioasă, populară, căci în *Copacul bântuit* apar oameni simpli şi diavoli, au loc cotonogeli pe cinste şi metamorfoze sumare, care fac deliciul copiilor.

O tehnică de mânuire similară a descoperit pe cont propriu talentatul scenograf Mihai Pastramagiu, încercând să găsească soluții pentru textul propus Teatrului



Scenă din *Furtuna*, după Shakespeare (Teatrul „Luceafărul", Iaşi)

„Gulliver" din Galaţi de regizorul Attila Vizauer. ***Facerea lumii*** este, în fond, o fascinantă versiune a Genezei, aşa cum s-a transmis în *Popol Vuh*, cartea sfântă a mayaşilor. Dincolo de generozitatea ideii de a le împărtăşi copiilor o naraţiune puţin accesibilă, publicul numeros din sala mare a Teatrului „Luceafărul" a fost impresionat de rafinamentul liniilor şi culorilor de vitraliu folosite pentru a reproduce nu numai universul civilizaţiei mayaşe, ci şi pentru a da profunzime siluetelor de făpturi mitologice şi animale proiectate pe două ecrane (unul pentru lumea zeilor şi celălalt, aflat dedesubt, pentru... experimentele terestre ale acestora). La fel de mult a impresionat efortul actorilor de a mânui cu eleganţă (în pofida numeroaselor articulaţii şi tije) ineditele creaţii realizate din fibră de sticlă.

L-am regăsit pe Mihai Pastramagiu la fel de inspirat, combinând cu pasiune culori, materiale şi tehnici, în premiera absolută a Teatrului „Luceafărul", ***Vrăjitoarea pofticioasă***, un spectacol în regia lui Ion Ciubotaru, având-o în „rolul titular" pe Cristina Anca Ciubotaru, de nerecunoscut sub machiaj şi costum, dar într-o formă de invidiat. Sala Studio a fost pur şi simplu neîncăpătoare la această deschidere de Festival, o premieră absolută şi pentru autorul textului, cunoscutul prozator ieşean Dan Lungu. L-a convins să devieze spre un cu totul alt gen de ficţiune decât cel explorat în romane şi hrănit din propria experienţă de viaţă în comunism, Oltiţa Cîntec, în ipostaza de iniţiatoare şi coordonatoare a proiectului de lecturi publice *dramatIS*, prin care Teatrul „Luceafăru" a reuşit să impună pe piaţa dramaturgiei autohtone un grup de excelenţi autori ieşeni: Dan Lungu, Cătălin Mihuleac, Lucian Dan Teodorovici şi Florin Lăzărescu. Doar primii trei dintre ei se regăsesc în antologia apărută la Editura Cartea Românească şi lansată la început de Festival. Fireşte că scriitura din piesa *Nuntă la parter* are cu totul altă miză decât cea exersată de acelaşi Dan Lungu în *Vrăjitoarea pofticioasă*, un text scris mai întîi de dragul copiilor săi (personajele, un soi

Ceauşescu în aceeaşi cuvântare în termenii următori: „Dar prin *realism socialist,* noi trebuie să înţelegem a trata problemele realităţii societăţii în spiritul concepţiei noastre despre lume şi viaţă. În acest sens, realismul socialist este *o necesitate* (*s.m.,* M.M) şi trebuie să stea la baza întregii noastre activităţi literare, dacă vrem să avem o literatură bună, o literatură care să contribuie la formarea conştiinţei sociale a omului nou". Nici urmă de echivoc în spusele *Conducătorului.* Realismul socialist era reactivat şi readus la rangul de doctrină de partid şi de stat.

Acelaşi Zaharia Stancu punea degetul pe rană în extrem de „vătuita" lui intervenţie: „S-a întâmplat că au fost oprite câteva articole, s-a întâmplat că unele cărţi au fost scoase din planurile editoriale şi oamenii, unii au înţeles că e vorba despre instituirea, în munca noastră a scriitorilor, a unei situaţii care a fost în trecut, care mie mi se pare destul de îndepărtată –1948, 1950, chiar după 1950". Ceauşescu nu făcea decât să confirme respectivele „înţelegeri". Degeaba plusa Zaharia Stancu în intervenţia sa: „Noi am scris articole în presa literară şi în presa cotidiană, în *Scânteia*, în care am căutat să înlăturăm aceste păreri care, după părerea noastră, sunt greşite. *Nu se poate confunda conţinutul documentelor cu greşelile, erorile, temerile unor oameni din aparat, care sunt puşi să lucreze cu scriitorii*" (*s.m.*, M.M). Or, Ceauşescu tocmai legitima „confuzia" în cauză. Precizând, ca să nu mai existe niciun dubiu, că „toată presa este de partid, nu există presă fără de partid în România, aşa cum nu există literatură fără de partid".

Nu era vorba, aşadar, despre niciun fel de „greşeli, erori sau temeri". „Oamenii din aparat", cum îi numea Zaharia Stancu, puneau deja în practică negreşit *Tezele.* La 4 august 1971, Ceauşescu le spusese celor aflaţi la Neptun: „avem nevoie de o literatură militantă socialistă, nu de tot felul de... Sigur, fiecare poate să scrie ce vrea, e adevărat. Dar noi suntem în drept să promovăm ceea ce considerăm că ne serveşte".

Despre efectul imediat în viaţa teatrală a promovării doar a „ceea ce ne serveşte", despre modul în care au detonat în aceste medii *Tezele* din iulie 1971, avem mărturia preţioasă a regretatului regizor Vlad Mugur, pe atunci încă director al Teatrului Naţional din Cluj (cf. Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur*; seria „Galeria Teatrului Românesc" – supliment al revistei *Teatrul azi*). Au fost drastic revizuite repertoriile de-abia întocmite pentru stagiunea ce urma să înceapă în toamnă, au fost scoase preventiv toate titlurile considerate neconvenabile sau „cu probleme", cum se spunea în limbajul vremii, iar în instituţiile de spectacole se instaurase teroarea. Respectivele temeri care au generat oportunisme şi laşităţi fără număr, vor persista şi se vor amplifica până la căderea regimului comunist în decembrie 1989. Peste tot a funcţionat „privirea peste umăr", devenită regulă de existenţă în România. Bunăoară, un document aflat în Arhiva Teatrului Naţional din Cluj, *Proces-verbal luat azi, 7 aprilie 1977 la Şedinţa COM şi BOB şi a Comitetului Sindical* (reprodus în volumul al II-lea al cărţii *Viaţa teatrală în şi după comunism*, ed. cit.), o arată pe o anume regizoare ferm convinsă de faptul că „*Revizorul* nu este o piesă indicată acum, e o piesă cu nişte antecedente".

Ca efect al *iniţierii asiatice* şi al spectacolelor pe care Ceauşescu le-a văzut cu ocazia respectivului periplu (spectacole de genul *Fata cu părul cărunt*), deja la 4 august 1971, Nicolae Ceauşescu le va spune scriitorilor: „Anul viitor avem 10 ani de când s-a terminat cooperativizarea. Noi tot aşteptăm ceva de la scriitori, dar văd că se lasă mult aşteptaţi". *Conducătorul* îşi va explicita imediat aşteptările: „Un balet pe tema aceasta a cooperativizării, *o piesă de teatru* (*s.m.,* M.M.) care să reprezinte satul din trecut, moşierii, chiaburii, viaţa aceasta, eliberarea, toate

frământările acestea cu cooperativizarea, şi pentru şi contra, şi viaţa de astăzi". Aşteptarea nu va mai dura mult. Va fi cine să o împlinească. Şi pe scenă, şi în ciclul "Oameni ai zilelor noastre" pe care foarte curând culturnicul Dinu Săraru, ajuns şef al Redacţiei culturale din TVR, îl va introduce degrabă, distrugând însăşi ideea de teatru TV. Iar plecarea sa din Televiziune, la cârma Teatrului Mic, nu va aduce izbăvirea.

4. Din cele patru stenograme reproduse de Liviu Malița în cartea *Ceauşescu, critic literar* rezultă că la întâlnirile cu scriitorii pe care le-a avut Nicolae Ceauşescu în arcul de timp cuprins între anii 1971 şi 1975, au luat parte un număr relativ mic de dramaturgi. E vorba despre Aurel Baranga (cu două participări, la 21 septembrie 1971 şi la 4 februarie 1972 şi cu lungi luări de cuvânt în ambele ocazii), despre D. R. Popescu (prezent la reuniunile de la 4 februarie 1972 şi de la 2 aprilie 1975, şi cu o intervenţie la prima dintre ele), despre Mircea Radu Iacoban (cu două prezenţe, la 4 februarie 1972 şi la 2 aprilie 1975 şi o luare de cuvânt la întâlnirea din 1972), despre Sütö András (prezent în calitate de vorbitor la întâlnirea din 1972, însă doar fizic la cea din 1975), despre Dan Tărchilă (prezent la reuniunea din 2 aprilie 1975, fără a interveni în discuţiile oricum sumare) şi despre Horia Lovinescu (cu o situaţie asemenea). Au mai participat pe lângă dramaturgii menţionaţi şi o seamă de scriitori în a căror fişă de creaţie figurează şi scrierea de piese de teatru. E vorba despre Eugen Barbu (prezent la întâlnirile din 21 septembrie 1971, 4 februarie 1972 şi la cea din aprilie 1975, cu intervenţii lungi în primele două ocazii), despre Titus Popovici (cu o situaţie identică celei a lui Eugen Barbu), despre Kovács György (prezent şi luând cuvântul la 4 februarie 1972), despre Marin Preda şi despre Fănuş Neagu (ambii prezenţi la şedinţa din 1975).

Dintre cei cunoscuţi mai cu seamă în calitate de scriitori de literatură dramatică, cele mai ample şi mai sforăitoare intervenţii le are, de departe, Aurel Baranga. Debutând literar încă de pe vremea *Sburătorului* lui E. Lovinescu (pe care l-a vizitat pentru prima oară, după propria mărturie, în 1928, adică la vârsta de 15 ani), autorul primului text al Imnului de Stat al nou proclamatei Republica Populară Română, admite, în tinereţe, să scrie ca „pe vremea Ofeliei Manole", pe care o incriminează în luarea de cuvânt din septembrie 1971; intrat în conflict, la un moment dat, cu politrucul N. Moraru, căci îşi permisese să afirme, pe marginea uneia dintre conferinţele acestuia, că „noi credem că lucrurile stau altfel", este pus la punct de Ion Călugăru, care proceda la clarificări „pentru Baranga şi pentru alţii" ce erau acuzaţi că au semănat confuzii ideologice (cf. Ana Selejean, *Trădarea intelectualilor ; Reeducare şi prigoană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975), semnatar, împreună cu N. Moraru, al piesei *Pentru fericirea poporului*, pe care o va rescrie ca unic autor în 1958, dându-i numele *Anii negri,* impus ca unul dintre „pontifii" comediei socialiste de moravuri, după ce, la 25 februarie 1954, i se joacă pe scena Naţionalului bucureştean *Mielul turbat*, o vreme director adjunct al respectivului Teatru, redactor-şef la *Urzica,* membru în C.C. al PCR, Aurel Baranga reprezintă un caz spectaculos de supravieţuire politică în atât de tulburele comunism românesc. Baranga va rezista în pofida faptului că fiul său, actorul Hary Baranga, va părăsi ţara, lucru considerat ca deosebit de grav de conducerea partidului, ba chiar o vreme va funcţiona în calitate de crainic la Serviciul românesc al *Europei libere* (despre trecerea lui Hary Baranga pe la Radioul de la München avem mărturii relativ convergente de la René Al. de Flers în *Radio Europa Liberă şi exilul românesc*, Editura Vestala, Bucureşti, 2005, şi de la Ioana Măgură Bernard în cartea *Directorul postului nostru de radio*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2007,

Scenă din *4 X 4*

patru grupuri, fiecare având drept semn de recunoaştere o altă culoare şi parcurgând traseul spectacolului (alcătuit din patru „staţii" şi interstiţii-expoziţie) într-o altă succesiune. Însă *4 x 4* este şi o metaforă pentru cinismul unei societăţi de parveniţi, despre deformarea până la nerecognoscibil a corpului social (aşa cum se întâmplă şi cu *bietele corpuri* spulberate de bolizi pe şoselele patriei), pe scurt, o imagine la fel de elocventă pentru prezent precum cea surprinsă de Dan Perjovschi în invenţia sa lingvistică *Malldova*, înscrisă pe zidurile Băii turceşti.

„*4 x 4* este un material dramatic pe care l-am scris special pentru Iaşi, pentru că am simţit că reacţionez direct la realităţile acestui oraş", declară Alexandra Badea, promotoare fidelă a unui teatru angajat şi interogativ. Nu toate secvenţele excelează la nivel dramatic, deşi toate reflectă acute stări conflictuale. Uneori, incompatibilităţile sociale sunt prea strident afişate, reductibile la simple atitudini-clişeu (amintind retorica unui Rodrigo García). Regizoarea ştie totuşi că importantă pentru percutanţa mesajului său e mai puţin virtuozitatea scenariului, cât modularea lui spaţială, accentele pe care spectatorul le va aşeza el însuşi (după ce va fi parcurs traseul montării), reconstituindu-l mental, retrospectiv. Într-o staţie, o poţi întâlni pe adolescenta sinucigaşă al cărei gest e analizat iar şi iar de un prieten ce a reuşit să supravieţuiască teribilului *malentendu* cu lumea pe care îl presupune (înţelegem ironia implicită: opinia publică vorbeşte aici) adeziunea la curentul *emo*. În această secvenţă, publicul e aşezat de-a lungul pereţilor dintr-o încăpere a Băii turceşti, iar cele două personaje se învârt până la vertij, în sens invers, în planuri distincte, în jurul unui centru real. O altă secvenţă dispune spectatorii de-a lungul unui coridor îngust (acolo unde cândva se aflau cabinele de schimb), în timp ce de partea cealaltă, două tinere invocă, pe ton patetic-sfidător, pseudomiturile copilăriei trăite

Scenă din *4 X 4*

în comunism şi cumplitele deziluzii ale adultului inadaptat de astăzi. Poate cel mai interesant episod este cel care-l opune pe suporterul naţionalist şi habotnic al unei echipe de fotbal („Tata îmi zice: Băi, să nu dai niciodată într-unul care ţine cu ţara!") graffer-ului lucid şi revoltat („crima mea e spulberarea iluziilor", „Da-ul lor e NU-ul meu!"). Cei doi se atacă reciproc în spaţiul limitat al unei fose, în timp ce publicul priveşte de sus perfomanţele atletice ale actorilor, dar nu pasiv, căci riscă oricând să fie interpelat ori direct vizat de armele... lichide ale confruntării. În fine, o ultimă secvenţă aduce în prim-plan, cu mai puţină exuberanţă, dar mai valabil ca prestaţie actoricească, exasperarea unor inşi nevoiţi să facă faţă exigenţelor vieţii de familie, carierei şi consumerismului devenit a doua natură. „Extremism, discrimare, intoleranţă" – acestea sunt ţintele vizate de regizoare şi tinerii interpreţi, actori şi studenţi ai Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi: Radu Ghilaş, Ana Hegyi, Florin Caracala, Alin Popovici, Vlad Baba, Cristina Florea, Cristina Bodnăreanu.

Circuitul *4 x 4* include însă şi spaţiile expoziţionale, identificate şi valorificate de Alexandra Badea împreună cu artiştii vizuali Bogdan Damian şi Bogdan Vatavu (editorul mensualului ieşean de artă contemporană *p*(uncte)*p*(uncte)*p*(uncte). Proiecţiile sonore şi video, lucrările expuse în diferite cotloane, pe scări şi pereţi, în încăperile părăsite, întregesc ambianţa unui spectacol pe care îl reţii chiar dacă nu aderi întru totul la el. Imposibila conciliere dintre individ şi grupul social, dintre interior şi exterior, dintre suprafaţă şi conţinut este exprimată, din punct de vedere vizual, în relaţia fragilă pe care o are cu spaţiul grupul pus în situaţia de a supraveghea jocul – dar nu ca martor liber, ci ascultând de limitări şi interdicţii (benzile „don't cross!" sunt pretutindeni). Cu alte cuvinte, un public nevoit să solicite instrucţiuni de folosire a teritoriului în care se mişcă, să admită că are nevoie de a fi ghidat în labirint.

Atât cât am putut urmări din el, Festivalul „Luceafărul" pare rezultatul unei selecţii exigente şi sigure. Probabil că, parcurgând-o de la un capăt la altul, nimeni nu ar considera nefirească, nocivă maturizarea micilor spectatori de la sala Studio în ambianţa instalaţiilor, *performance*-urilor ori expoziţiilor semnate de artiştii generaţiei lor.

Carles CAÑELLAS:

„Sunt genul de actor care lasă rolul principal marionetelor"

Carles Cañellas este unul dintre cei mai talentaţi marionetişti europeni. Activitatea sa artistică este legată de Compania Rocamora Barcelona, Spania, pe care a înfiinţat-o în 1982. Din 1987, lui Cañellas i s-a alăturat Susanna Rodríguez, fostă dansatoare de dans contemporan. Producţiile lui Cañellas au participat la peste 220 de festivaluri internaţionale de teatru, în 15 ţări, pe trei continente, fiind recompensate cu numeroase distincţii. Festivalul Internaţional din Pisa, Italia (2004) i-a decernat Premiul La Luna d´Argento pentru întreaga activitate, în semn de recunoaştere a contribuţiei sale la desăvârşirea artei marionetei. Spectacolul **Solista** *(***Solistul***), selectat să participe la Festivalul Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret (FITCT) „Luceafărul", Iaşi 2008, a obţinut Premiul pentru cea mai bună animaţie la Festivalul Mondial al Artei Marionetei de la Praga (2007).*

Împreună cu Oltița CÎNTEC, directoarea FITCT

Oltița Cîntec: *Specialiştii consideră că marioneta este cel mai dificil tip de păpuşă, iar dumneavoastră sunteți catalogat de critica internațională drept unul dintre cei mai buni marionetişti din Europa. Ce calități native îi sunt necesare unui artist de top practicant al genului şi câtă muncă-exercițiu necesită atingerea virtuozității?*

Carles Cañellas: Marionetistul este asemenea unui muzician. Abia după foarte multe încercări şi după o muncă îndelungată, după multă exersare el învață să cânte corect la un instrument. Alții ajung mai departe, după multe încercări şi exerciții: nu doar stăpânesc instrumentul, ci, cu ajutorul lui, emit sonorități şi stârnesc emoții unice, care transcend propria tehnică. În plus, în cazul meu, eu sunt şi cel care construieşte marionetele. Ducând mai departe comparația precedentă, pot spune că sunt şi muzicianul şi lutierul. Astfel, prin mânuire, pot extrage din marionetă tot ceea ce doream, ce pretindeam de la ea în momentul în care am construit-o. Îi cunosc foarte exact potențialul, ştiu precis tot ce poate da. Construirea marionetelor îmi mai permite încă ceva foarte important: învăț şi eu de la paiața mea. Observ cum se vrea ea animată, cum se lasă animată, ce ticuri are, ce secrete, şi eu respect toate acestea, pentru că fac parte din propria ei personalitate. Eu devin astfel cineva care transmite publicului toate aceste lucruri, toate aceste informații, ajut marioneta să se exprime. Mă străduiesc să scot la iveală ceea ce personajul

are în el implicit, fac în aşa fel încât aceste lucruri să capete viaţă, le fac explicite. Munca mea ca marionetist este, din acest unghi, ceva similar cu ceea ce face un actor cu o mască în *Commedia dell'Arte.*

O.C.: *Într-o cronică, cineva vă compara cu „Vittorio Gassman, recitând monologul lui Hamlet stând în cap", o afirmaţie flatantă, cu care nu se poate lăuda oricine...*

C.C.: Criticul evocat şi remarca sa se refereau concret la faptul că, atunci când Gassman recita monologul lui Hamlet stând în cap, o făcea pentru a-şi etala calităţile actoriceşti şi tehnica proprie, absolut remarcabile. În cazul meu, aceste două presupuse valori, tehnica şi talentul actoricesc, ţin de felul meu de a fi şi le consider indispensabile spectacolului. Acesta este un aspect de care m-am îngrijit cu mare atenţie în întreaga carieră. Nu pretind că sunt un „virtuoz" care trăieşte pentru a fi pe placul publicului, nu sunt un orgolios care mă hrănesc cu aplauze, ci, într-o manieră discretă, îmi pun talentul în serviciul spectacolului şi, în consecinţă, în serviciul publicului, care trebuie să se bucure la fiecare reprezentaţie. Sunt genul de actor care lasă rolul principal marionetelor.

O.C.: *Pe traseul profesional al oricărui artist există câteva puncte nodale, sunt sigură că ele au existat şi în viaţa dumneavoastră. Succesul internaţional de care vă bucuraţi acum a fost ceva ce aţi planificat, sau a fost talent şi noroc în egală măsură?*

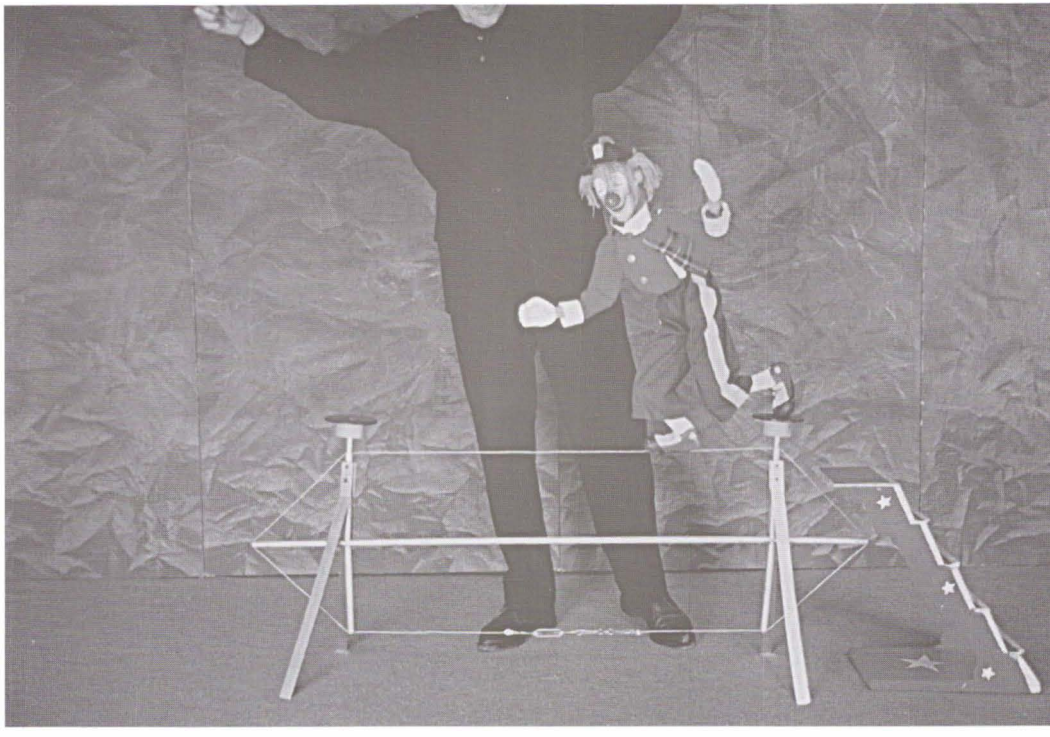
C.C.: Itinerarul meu profesional a început pe la zece ani, când mă jucam cu păpuşile pe mână ale fratelui meu mai mare. O făceam iniţial acasă, apoi în stradă şi apoi într-un local municipal. Am fost încă de-atunci un autodidact: îmi scriam scenariile, făceam vocile tuturor personajelor şi tot eu mânuiam păpuşile. Am fost silit însă să abandonez, la treisprezece ani, când tatăl meu mi-a spus că trebuie să renunţ la studii şi să muncesc în atelierul lui de fierărie. Dar la optsprezece ani, m-am reapucat de teatru, de această dată ca actor. O făceam după ziua de muncă la turnătoria tatălui meu. Aşa mi-a revenit pofta de teatru şi interesul pentru arta scenică. Eram în plină dictatură a lui Franco şi noi, tinerii, lansam acţiuni provocatoare în stradă, acţiuni improvizate. Pe la douăzeci şi unu de ani, am întâlnit un marionetist care juca în stradă. Văzându-l, am simţit că ceva m-a străfulgerat. Am abandonat totul şi am plecat cu el. După un an şi jumătate, aveam deja propria companie, pe care am păstrat-o până astăzi, chiar dacă i-am schimbat numele de câteva ori şi am avut o lungă listă de colaboratori.

O.C.: *Înseamnă că a fost o chemare!*

C.C: Eu nu cred în predestinări, în soartă. Sau cel puţin, în cazul meu, nu cred că aşa a fost să fie. Am încercat întotdeauna să fiu onest şi perseverent în tot ceea ce fac în plan artistic şi să mă dedic trup şi suflet acestui tip de creaţie. Am descoperit că, prin intermediul marionetei, eram capabil să transmit iluzia ficţiunii teatrale oricărei categorii de public şi de atunci am făcut acest lucru cu continuitate, fără întrerupere. Aceasta a fost filosofia mea artistică, *credo*-ul meu, pe care l-am aplicat la toate tehnicile de animaţie pe care le-am folosit: păpuşă pe mână, cu tije, umbre, obiecte animate.

O.C.: *De ce, dintre toate aceste tipuri de păpuşă, marioneta v-a fost mai apropiată de suflet?*

C.C.: Evident, între mine ca artist şi marionetele mele există o legătură de suflet, e o relaţie romantică. Le stimez, îmi sunt dragi. Dar întotdeauna, fiind familiarizat cu atâtea alte tehnici de mânuire, o utilizez în fiecare spectacol, în fiecare scenă, pe cea care mă ajută să obţin cel mai bine rezultatul pe care-l urmăresc, efectul voit.



O.C.: *Arta animației a evoluat mult în ultimele decenii şi asta şi grație evoluției tehnologice. Sunteți adeptul tehnicilor multimedia, al mijloacelor de acest tip de a crea iluzia teatrală sau sunteți un creator de tip clasic?*

C.C.: Mi-a plăcut întotdeauna filmul de animație. Din punctul meu de vedere, teatrul şi cinematografia sunt strâns înrudite. Noile tehnologii mă încântă, pentru că au pus la dispoziția multor artişti o tehnică pe care înainte o puteau folosi doar o minoritate. În 1978, când mi-am creat compania, am numit-o „grup de animație", tocmai din acest motiv. Iar din 2003, mă străduiesc să conving autoritățile din Barcelona să creăm un spațiu scenic şi de creație pe care l-aş boteza chiar „Spațiu de animație", unde intenționez să reunesc artişti, specialişti din domeniul păpuşăriei şi al filmului de animație.

O.C.: *Ați făcut, în cadrul companiei Rocamora nu numai spectacole, ci şi muncă de cercetare. Care au fost zonele care v-au interesat cel mai mult, care au fost căile pe care ați pornit în explorarea estetică?*

C.C.: Munca mea de cercetare artistică a fost foarte ataşată de problemele societății. În timpul dictaturii franchiste, vroiam ca prin spectacolele mele să tulbur aparenta linişte de pe străzi şi făceam un teatru de gherilă urbană. Erau acțiuni izolate, în diferite locuri ale oraşului, străduindu-ne să nu ne prindă poliția, perturbând prin spectacolele noastre ordinea publică, încercând să mobilizăm populația. Atunci era interzis să umbli pe stradă în grupuri mai mari de patru persoane. În primii ani de după regimul Franco, făceam spectacole cu marionete în stradă cu mesaj social, ceea ce ne-a adus şi câteva bastoane de cauciuc pe spinare din partea autorităților. Jucam scene scurte, pline de poezie şi utopie, utilizând marionetele. Mai tîrziu, lucrând în Italia, unde am trăit trei ani, am descoperit noi teritorii estetice. Am văzut atunci că tot ceea ce visasem dintotdeauna

să fac, puteam face. Aveam posibilitatea să lucrăm în zona esteticului, să experimentăm în zona spectacolului pentru tineri şi adulţi. Era posibil să avem o companie mult mai numeroasă şi, în consecinţă, să realizăm montări mai complexe din punct de vedere tehnic. Atunci am avut posibilitatea să experimentez cu spaţiul scenic, lumina, efectele plastice, vizuale şi sonore. Apoi, am sărit în cealaltă extremă, teatru cu obiecte şi o regie minimalistă. Am început să aplic toate deprinderile şi tot ceea ce ştiam despre animaţie descoperind obiecte de uz cotidian cu potenţial teatral şi teatralizându-le în spectacole. În Spania, lumea nu e prea deschisă la experimente. De aceea m-am ambiţionat şi am investit mult ca artist în acest „Spaţiu de animaţie" de care am pomenit. Ar fi ocazia noastră de a face progrese şi pe această linie.

O.C.: *Care vă sunt sursele de inspiraţie?*

C.C.: Sunt un autodidact, am început să lucrez în domeniu fără să ştiu prea multe despre tradiţie. În ţara mea, până şi marionetiştii au avut de suferit în timpul lui Franco. Cei care au supravieţuit războiului au fost sever controlaţi, iar marionetele le-au fost distruse. Unii au emigrat, alţii s-au apucat de altceva, ori au fost obligaţi de situaţie să se transforme în oameni care îi distrau pe copii la aniversări, aveau un repertoriu modest, fără mesaj, era ceva comercial, infantil, ca să nu deranjeze autorităţile şi clerul. Nici marionetiştii străini nu mai făceau turnee, aşa că nu exagerez spunând că arta marionetei aproape dispăruse. Pe la mijlocul anilor '70, noi, cei câţiva care mai eram, am început să lucrăm din nou, în şcoli, în centre universitare, pe stradă, reinventând aproape totul. Nu aveam o tradiţie, nu aveam la ce să ne raportăm, cu cine să ne comparăm. În acest context,

a trebuit să învățăm să ne reinventăm, să ne creăm propriile surse de inspirație. Eu continui şi acum să fac asta. Cu excepția spectacolelor *Air Mail* (inspirat de cinema, literatură şi benzi desenate americane, *n.n.*), unde se simte amprenta stilistică a companiei italiene Teatro delle Briciole şi *Pequeños suicidios*, care e un *remake* al spectacolului original al lui Gyula Molnár, pentru toate celelalte mi-am căutat inspirația în mine însumi.

Pentru fiecare nou spectacol urmăream o motivație – personală, socială, politică, educativă etc. Din momentul în care această motivație e clară, fie scriu un text care se potriveşte, fie caut un text clasic ori o poveste, pentru a face o adaptare. Apoi, devin producător şi examinez viabilitatea proiectului. Dacă proiectul mi se pare fezabil, interesant şi estetic şi financiar, continui, dacă nu, îl aşez în caseta proiectelor pierdute. Urmează documentarea, examinez toate informațiile disponibile despre epocă şi loc, acumulez totul mental şi mă ocup de fiecare lucru în parte. Dacă personajele sunt antropomorfe, pentru a le construi mă las purtat de imaginație şi inspirație şi încep să modelez până când expresia lor facială mă convinge, mă mulțumeşte. Apoi, contruiesc decorurile şi toate mecanismele, pentru ca marioneta să funcționeze.

O.C.: *Care e cea mai importantă etapă a construirii marionetelor, de unde ştiți când o marionetă e gata pentru scenă?*

C.C.: Cu marionetele, rezolv întâi partea vizuală, expresivă, de caracterizare ca personaj. Urmează partea tehnică – articulații, greutate şi contragreutate, controlul comenzilor –, care îmi permite ca în cazul unui bătrânel, de exemplu, să fac mişcările şi gestualitatea adecvate. Pentru a uşura munca animatorului, trebuie ca marioneta să fie bine construită. Cu cât e mai bine construită, cu atât va fi mai uşor de mânuit.

O marionetă este gata pentru scenă numai atunci când îndeplineşte toate condițiile tehnice şi teatrale pentru care am început s-o construiesc. Dar şi marionetistul ei trebuie să fie pregătit spre a o înțelege şi a o face să realizeze scenic ceea ce se aşteaptă de la ea.

O.C.: *Ați lucrat şi spectacole nonverbale, cum vedeți echilibrul dintre cuvinte şi alte mijloace de expresie în spectacolul de teatru?*

C.C.: Cuvântul teatru provine din grecescul *theatron* şi latinescul *theatrum* care înseamnă a privi. Cred că teatrul are nevoie de cuvânt pentru a transmite spectatorului ceea ce nu îi poate comunica în niciun alt mod. Dacă există o altă modalitate, atunci cuvântul e în plus.

O.C.: *Ați realizat şi o serie de spectacole pentru adulți utilizând animația (*Negre sobre Negre – *1985,* Pequeños suicidios – *2000). Este arta animației mai generoasă emoțional decât actoria propriu-zisă chiar şi atunci când li se adresează adulților?*

C.C.: Ştiu din experiență, nu din auzite, că arta animației, dacă e bine făcută, atinge o coardă sensibilă în sufletul celuilalt. E o atingere specială, pe care niciun actor în carne şi oase nu o poate realiza. Nu ştiu ce poate fi – o fi ceva străvechi, ceva ocult, care zace în meandrele minții noastre, ale sufletului nostru. Obiectele animate nu reprezintă un personaj, ele sunt un personaj. Nu trebuie să mintă, nici să se prefacă, nu trebuie să simuleze. Şi, în acelaşi timp, ele sunt ficțiune teatrală pură. Obiectele animate sunt obiectele scenice cele mai credibile, cele mai convingătoare. Atât pentru copii, cât şi pentru tineri şi adulți.

O.C.: *Orice obiect poate fi animat, poate căpăta valențe teatrale sau numai unele? Cum le alegeți şi cum le încorporați în spectacole? Poate dați chiar un exemplu!*

C.C.: Nu orice obiect poate fi teatralizat. Unele sunt atât de încărcate de valoare simbolică, încât e mai înțelept să nu le utilizăm în spectacole de animație. De exemplu, un crucifix. Sunt altele, care sunt complet lipsite de încărcătură expresivă

şi nu transmit nimic. De exemplu, un dop de plută. Obiectele trebuie alese, dacă nu modificăm nimic din funcţia lor de pur obiect uzual, mai ales pentru interrelaţionare. De exemplu, pentru *Pequeños suicidios*, utilizez la un moment dat un comprimat efervescent care vrea să se joace cu şapte bomboane de ciocolată. Drama este clară, de manieră aproape intuitivă, iraţională, înţelegem rapid că aceasta va deveni sursa problemelor. Şi va fi încă şi mai clar, dacă alături este şi un pahar cu apă.

O.C.: Solista, *spectacolul pe care l-am selectat în programul Festivalului Internaţional de Teatru pentru Copii şi Tineret „Luceafărul", a fost prezentat în peste 60 de festivaluri internaţionale. Spectacolul este, într-un fel, o mică antologie a ceea ce aţi realizat remarcabil în peste 30 de ani de carieră în arta teatrului. Suita de solo-uri se joacă la vedere, fără paravan; personajele-marionetă (Bunicul Manuel, Johnny – dansatorul de step, Patinatorul, Pepita – dansatoarea de flamenco, Felix – pompierul acrobat, Pierrot) sunt atât de umanizate, încât par realmente vii. Virtuozitatea nu este un cuvânt suficient de încăpător pentru performanţa dvs! În anumite momente ale spectacolului, atenţia este concentrată asupra păpuşii; în altele, ea este împărţită cu păpuşarul, care devine şi el personaj, interacţionează cu marioneta. Ca marionetist, cum vedeţi relaţia dintre păpuşar şi marioneta sa?*

C.C.: Nu putem stabili norme, situaţia se schimbă de la o producţie la alta. În acest spectacol, în relaţia mea cu personajele-marionete, eu devin un suport care sporeşte dramaticul, teatralitatea. După fiecare moment din *Solista* intervin, mă implic mai mult sau mai puţin decisiv. În câteva numere, fac cuplu cu marioneta, interpretăm mici duete. Lucrez liniile de legătură dintre marionetă şi o fiinţă umană de trei ori mai înaltă decât păpuşa. În altă secvenţă, intru în jocul cu personajul, apoi mă retrag, devenind „neutru". Sunt momente în care devin amplificator de emoţie. Pornesc de la percepţia inconştientă a fiinţei umane. Vreau să spun că atunci când cineva mă vede interacţionând cu marionetele mele, el îşi concentrează atenţia asupra lor – pentru că au mai multă culoare, se mişcă mai mult decât mine, care aproape stau pe loc. Dar acelaşi privitor adaugă micile mele intervenţii şi expresii la cele ale paiaţei şi în mintea sa se produce o imagine care ne combină, pe mine şi marioneta. Aşa încât i se pare că, de fapt, omuleţul, adică marioneta, face totul. Dacă magia teatrală funcţionează, este ca şi cum mişcările pe care i le imprim marionetei sunt percepute mental de spectator ca fiind făcute de ea.

O.C.: *Aţi fost profesor, în anul universitar 2005–2006, predând, din poziţia de conferenţiar, la Institutul de Teatru din Barcelona. Ce aţi încercat să îi învăţaţi pe studenţi, care sunt, din punctul dumneavoastră de vedere, cele mai importante lucruri pe care trebuie să le ştie orice artist despre arta animaţiei?*

C.C.: Disciplina pe care am predat-o studenţilor din anul I Actorie era „Introducere în teatrul de marionete şi de obiecte". E greu să sintetizez ce am vrut să le transmit. Am încercat să-i fac să înţeleagă importanţa teatrului de animaţie în istoria culturală a umanităţii. Apoi, i-am îndemnat să utilizeze în cariera lor viitoare tot ceea ce pot din zona artei marionetei, pentru că este generoasă. Pentru a-i convinge, am făcut apel teoretic la ceea ce au scris şi creat Artaud, Meyerhold, Craig, Brecht. La nivel practic, m-am străduit să le arăt cum poate fi teatralizat un obiect. Am pornit de la un obiect elementar, apoi am trecut la obiecte mai elaborate. Învăţându-i să descopere energia care vine dintr-un obiect, cum aceasta curge spre animator, iar apoi, prin intermediul animatorului, ajunge la spectator, luând forma limbajului teatral. Sper că am reuşit să le transmit asta.

Oltiţa CÎNTEC

Bucureşti

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU PENTRU COPII

Ion PARHON

„100, 1 000, 1 000 000 de poveşti"

Organizată de către Teatrul „Ion Creangă" şi Primăria Municipiului Bucureşti, cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor şi al UNITER, în parteneriat cu TVR Cultural şi Radio România Cultural, cea de-a patra ediție a **Festivalului internațional de teatru pentru copii**, purtând titlul semnificativ **„100, 1.000, 1.000.000 de poveşti"**, a fost întâmpinată cu săli arhipline, cu bucurii explozive din partea celor mai tineri spectatori, dar şi a celor care i-au însoțit în... lumea de basm şi de vis a copilăriei. Fie la teatrul-gazdă, fie în sălile Teatrului „Nottara", ori în şcolile bucureştene, unde s-au desfăşurat fructuoase ateliere şi work-shop-uri, maratonul artistic a cuprins spectacole foarte diferite ca mesaj şi expresie scenică, oferite de trupe din România, Republica Moldova, Rusia, Danemarca, Germania, Anglia, Coreea, Belgia şi Italia, dar şi spectacole-lectură, pe cele mai valoroase texte din cadrul concursului de dramaturgie, toate acestea prefațate de pitoreşti reprezentații

Foto: Maria Ştefănescu

Scenă din *Grande Finale* (Teatrul „Batida", Danemarca)

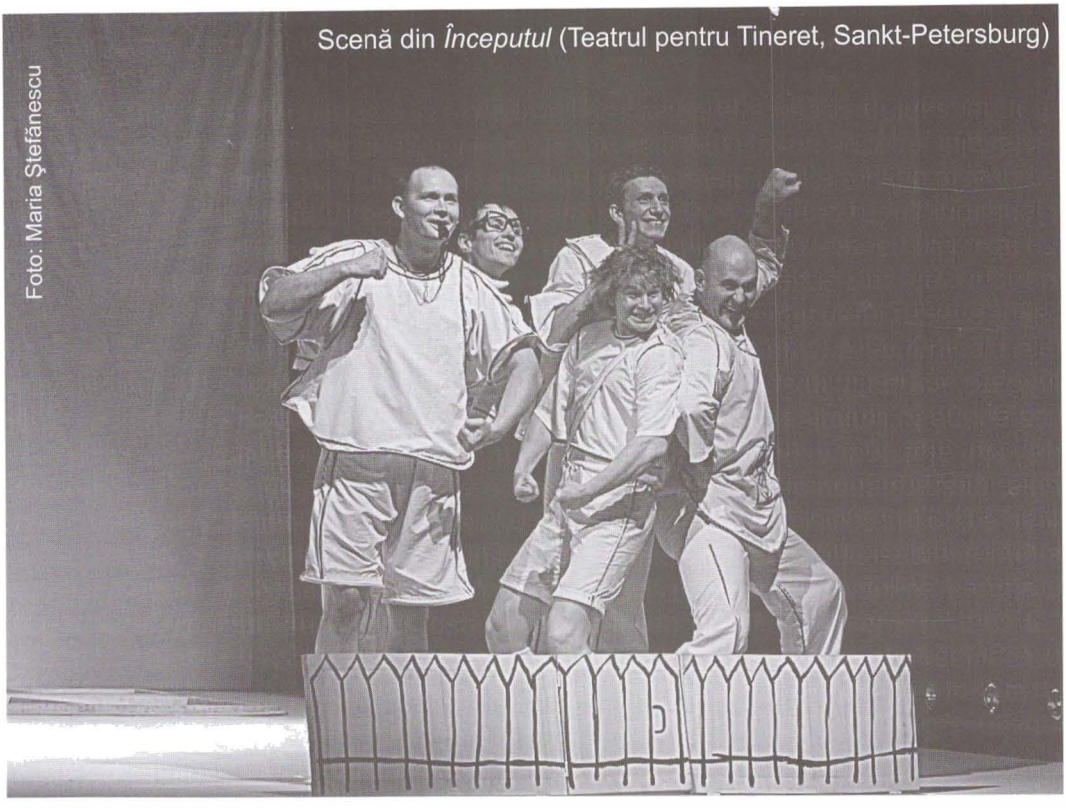
de stradă, ca o minunată „uvertură" interpretată de trupa ARCUB, sub bagheta „magicianului" Marian Râlea.

Eforturile şi dăruirea staff-ului acestei manifestări, în frunte cu Cornel Todea, directorul Teatrului „Ion Creangă" şi al Festivalului, Aura Corbeanu, director executiv, Ioan Gârmacea, consultantul de specialitate, Ruxandra Ţuchel, P.R. Manager precum şi cei doi excelenţi fotografi, Sorin Radu şi Mariana Ştefănescu, autorii unei valoroase expoziţii inspirate din spectacolele dedicate copiilor, au fost încununate de un real succes, ce a marcat şi el intrarea Teatrului „Ion Creangă" în Asociaţia Internaţională de Teatru pentru Copii şi Tineret, fapt salutat cu satisfacţie în cuvântul din caietul-program, de către prof. dr. Wolfgang Schneider, preşedintele, iar la deschiderea festivalului, de către Ivica Simic, secretarul general al acestei asociaţii.

Aşa cum spuneam, virtuţile multiculturalităţii s-au amplificat prin varietatea impresionantă a textelor şi a montărilor scenice, pe fundalul unor permanente interferenţe între cuvântul din teatrul tradiţional, muzică, dans, imagini video, desen, elemente de circ etc. Această bogată desfăşurare de talente şi de modalităţi de dialog cu publicul a pus la grea încercare juriul, alcătuit din Jeremy Turner, directorul Festivalui „Agor Drysau – Opening Doors" din Ţara Galilor, Lola Lara Crespo-Lopez, directorul Festivalului „Teatralia" din Madrid, *Tulin Saglam,* director al „Bursa International Theater Festival for Children and Young People" din Turcia, Michel Dieuaide, directorul artistic al Bienalei de teatru pentru tineret din Lyon, şi Doina Modola, critic de teatru, prof. univ. dr. la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca.

Premiul pentru cel mai bun spectacol a revenit reprezentaţiei cu ***Începutul***, o luminoasă poveste despre naştere şi educaţie, culminând cu întâlnirea dintre tinerii Adam şi Eva, vegheată de către îngeri năstruşnici, poveste adusă în festival de trupa Teatrului pentru tineret din Sankt-Petersburg. O poveste în tonuri imaculate, cam repetitivă pe alocuri, datorită unui haz cam căznit al îngerilor ori dezechilibrului calitativ dintre interpreţii principali. Dar, juriul a decis, iar noi vom consemna cu fidelitate hotărârile sale. Premiul de regie a fost acordat tot unui spectacol rusesc, cu ***Mutabor***, prezentat de Compania „Mr. Pejo's Wandering Dolls", din Sankt-Petersburg, un mănunchi de istorioare comice şi viu colorate din lumea circului, întrupate cu o vervă contagioasă, în spaţiul uriaş (potrivit acestei trupe obişnuite cu reprezentaţii de stradă) de la Băneasa Shopping Center. Premiul de interpretare, cea de-a treia şi ultima distincţie acordată de juriu, a fost cucerit de trupa excepţională de actori, dansatori şi instrumentişti (vioară, instrumente de suflat, percuţie, pian) de la Teatrul „Batida" din Danemarca, aplaudaţi minute în şir de o sală pur şi simplu electrizată de virtuozitatea artiştilor, de energia lor uluitoare şi de umorul atât de generos, capabil să găsească ecou prin spectacolul cu ***Grande Finale*** în sufletul spectatorilor aparţinând tuturor vârstelor.

Printre reprezentaţiile aflate în concurs, căci festivalul a oferit şi unele producţii artistice în avanpremieră (*Când jucăriile spun pa*) sau din stagiunile trecute, fie româneşti, fie străine, s-au bucurat de interes şi de aprecieri călduroase din partea publicului şi spectacolele cu *Sămânţa vrăjită* (Teatrul „Ion Creangă"), o reîntâlnire antrenantă cu personaje celebre din *commedia dell'arte, Acvarium*, o prezentare inventivă, cu bogată recuzită, a unora dintre cele peste 13.000 de vieţuitoare din adâncul mărilor şi oceanelor, datorată celor trei tineri interpreţi de la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani din Torino,



Pietricelele („Imaginerie asbl" din Belgia), *Pescarul şi soţia lui* (Theater SiebenSchuh din Berlin), *Fereastra de hârtie* (Visual Theater Company CCOT din Seul), unele adaptări pe texte binecunoscute, ca *Pinocchio* (Teatrul „Ciufulici" din Ploieşti), *În gura lupului*, adaptare după *Scufiţa roşie* (Teatro stabile di Innovazione, Italia) sau acea *Călătorie fantastică* (Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ). Tot din categoria montărilor pe subiecte familiare tinerilor spectatori, au înregistrat succese „parţiale" spectacolul cu *Dănilă Prepeleac*, într-o versiune cam... obosită, adusă pe scenă de o trupă de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, însufleţită tocmai de veteranul Bujor Macrin, adaptarea după *Prostia omenească*, de Ion Creangă, povestită de o trupă a Teatrului „Marin Sorescu" din Craiova, ce a avut de luptat cu previzibilitatea şi impurităţile scenariului, sau *Vrăjitorul din Oz,* în interpretarea oferită de Teatrul Republican „Luceafărul" din Chişinău, spectacol unde momentele inspirate, atractive, alternau cu altele, plictisitoare, cu detalii exploatate până la... pulverizarea farmecului, căci de mister nu mai putea fi vorba.

Deşi „sufocat" de marile reuniuni teatrale din jur, de la Bucureşti, Galaţi, Timişoara, Iaşi, Arad şi Giurgiu, motiv pentru care şi de această dată criticii şi oamenii de teatru nu au fost prea numeroşi, acest festival internaţional de teatru pentru copii a dat şi el seama de evoluţia unei arte majore în viaţa celor mici şi de o ambiţioasă contribuţie românească la dialogul valorilor menite să o configureze.

Poveşti
pentru Copii
şi Oameni mari
Festival de Teatru - Alba Iulia
Provocări
Ediţia a III-a
8-12 OCTOMBRIE 2008
Organizatori:
Teatrul de Păpuşi „Prichindel" Alba Iulia
Consiliul Judeţean Alba
Cu sprijinul:
Primăriei Municipiului Alba Iulia
Parteneri:
Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureş
Uniunea Scriitorilor - Filiala Alba-Hunedoara
Parteneri locali:
Casa de Cultură a Sindicatelor Alba Iulia
Casa de Cultură a Studenţilor Alba Iulia
Colegiul Naţional „Horea, Cloşca şi Crişan"
Muzeul Naţional al Unirii
Liceul de Arte Plastice
Parteneri media:
A ZIUA
AGERPRES
OBSERVATOR CULTURAL
LiterNet.ro
România Liberă
HolidayNews.ro

Alba Iulia

Adriana TEODORESCU

Toamna se spun la Alba Iulia poveşti

Toamna se numără festivalurile. Festivaluri (inter)naţionale cu noimă, scop, public-ţintă, ţinută, cu premii sau fără toate acestea. Şi în fiecare an apar altele, suprapunându-se cu cele deja existente, anunţate cu surle şi trâmbiţe ca fiind „cele mai". În funcţie de prietenii, afinităţi, interese şi geografie se constituie baza oricărui festival: spectacolele invitate. Pe care nu-i niciun bai dacă le ratezi la festivalul X, pentru că le poţi vedea (aproape în totalitate) la festivalul Y.

La Alba Iulia, în fiecare toamnă de trei ani încoace, se spun „poveşti pentru copii şi oameni mari". Se spun *tot felul* de poveşti: de la *Albă ca Zăpada* (Teatrul „Puck" din Cluj Napoca şi Teatrul pentru copii şi tineret, Constanţa), *Dumbrava minunată* (Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău – Secţia de animaţie), *Coppelia* (Teatrul „Gulliver", Galaţi), *Trei prinţese fermecate* (Teatrul „Prichindel", Alba Iulia), *Cenuşăreasa* (Teatrul „Gong", Sibiu) şi *Pinocchio* (Teatrul „Colibri", Craiova), până la *Hamlet*" şi *Cerere în căsătorie* (Teatrul „Radu Stanca", Sibiu), *Don Quijote* (Fundaţia Art Production cu sprijinul Teatrului Naţional Bucureşti), *Geniul crimei* (Teatru 74, Târgu Mureş), *Taxi Vinil* şi *Zurinka* (Teatrul „Ariel", Târgu Mureş), şi *Requiem* (Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău). Se spun *toate felurile* de poveşti: clasice, (post)moderne, dansate, cântate... Pentru toţi şi pentru toate gusturile. De aceea sălile au fost arhipline la fiecare reprezentaţie.

Ediţia de anul acesta a Festivalului **„Poveşti pentru Copii şi Oameni mari"** a fost guvernată de „Provocări".

O provocare a fost acest festival pentru Alba Iulia, un oraş care are (deocamdată) o singură instituţie teatrală profesionistă – Teatrul de Păpuşi „Prichindel". Potenţialul cultural şi dorinţa locuitorilor de a se mândri cu o astfel de manifestare au fost însă valorificate şi respectate de către organizatori. Ioana Vieru, directorul teatrului şi director general al Festivalului, împreună cu Oana Leahu, director artistic al „Poveştilor", au reuşit (şi) anul acesta o performanţă demnă de toată admiraţia: au oferit iubitorilor de teatru din Alba Iulia cinci zile de maraton teatral de bună calitate.

Dimineaţa, sute de prichindei urmăreau cele două spectacole dedicate lor, iar seara era rezervată „poveştilor pentru oameni mari". Atmosfera de sărbătoare era simţită până şi în atitudinea spectatorilor, care veneau îmbrăcaţi „ca la teatru". Biletele se epuizaseră înainte de începerea festivalului. (Am aflat cu uimire şi multă admiraţie că la Alba Iulia oficialităţile şi oamenii grei ai zonei îşi rezervă locurile, pe care şi le cumpără, lucru care în puţine oraşe din ţară se întâmplă.) Seara târziu, aproape de sfârşitul zilei, toţi „festivaliştii" se adunau într-un loc, unde poveştile văzute sau imaginate erau spuse oricui ar fi vrut să le asculte. Acest loc este fosta pulberărie a cetăţii, care era deja familiară celor ce au participat la ediţiile anterioare ale „Poveştilor", acum devenită „Pub 13", un babilon cu steagurile tuturor ţărilor atârnate pe pereţii de cărămidă, „de atunci".

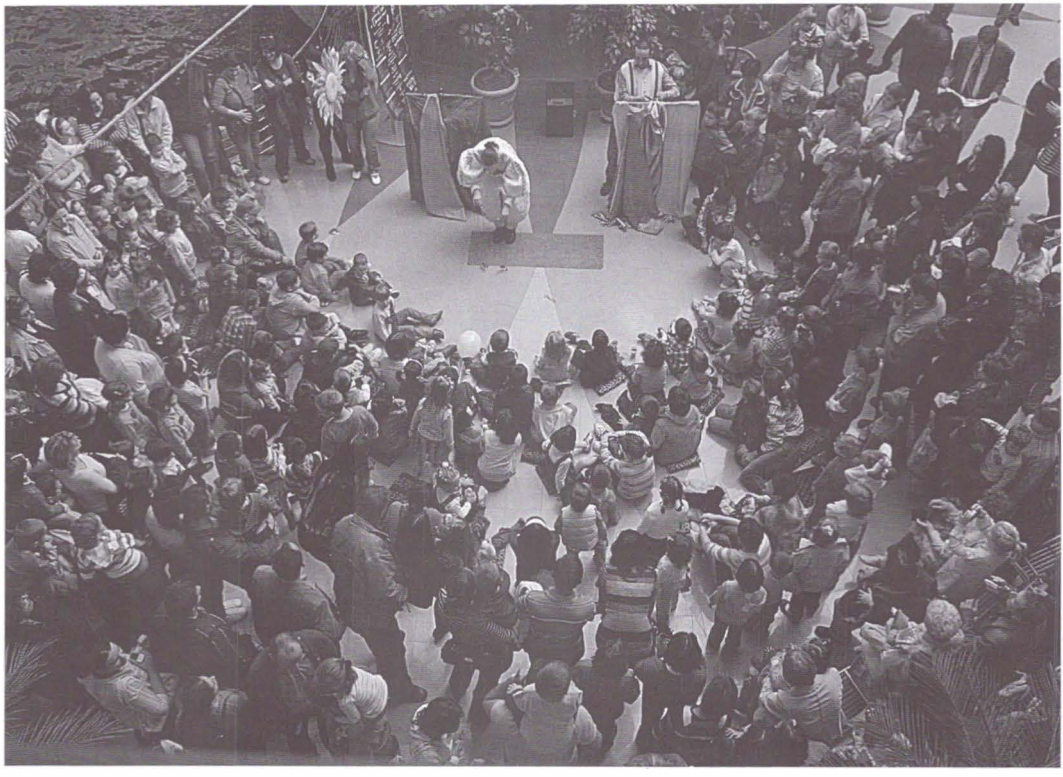
Reuşita unui festival nu constă numai în calitatea spectacolelor sale (şi aceasta discutabilă de fiecare dată), ci şi de modul în care este organizat timpul trupelor şi al

Eustațiu GREGORIAN şi Maria (Mimi) MIERLUȚ

Foto Adriana Teodorescu

Doi prieteni

Foto Adriana Teodorescu



În mall, *performance*-ul studenților din Târgu Mureş

invitaților, de manifestările adiacente şi complementare. Astfel, pasionații de teatru au avut posibilitatea să participe la atelierele susținute de scenografele Dobre Kothay Judit („Teatrul – adeziv interuman") şi Mariana Pachis („Personaje – costume – poveşti"), de regizorul Radu Nica („De ce mai mergem astăzi la teatru?"), de profesorii Miruna Runcan şi C.C. Buricea-Mlinarcic („Dramaturgia cotidianului – X Days"). Toate acestea au avut loc în licee din Alba Iulia. Teatrul trebuie descompus, pentru a fi apoi recompus de către copiii şi tinerii ce mâine vor fi în sălile de spectacol sau pe scene. Pentru că este o nevoie acută de educație teatrală, care nu se face numai urmărind spectacole, copiii şi adolescenții au fost provocați la dueluri imaginare cu spațiul teatral, cu materialele reciclabile, cu (pre)concepțiile generațiilor „expirate", cu ritmul şi acordurile muzicale. Invitați speciali pentru a susține ateliere de lucru, trupa de flamenco „Cie Flamenco Vivo" din Spania i-a învățat pe doritori (elevi, actori, „civili") primele acorduri flamenco la chitară (Luis Valero şi Jose-Luis Dominguez) şi primii paşi de dans (Julian Vicente – El Kuky şi Melinda Sala), uimindu-ne cu pasiunea, măiestria şi talentul lor în spectacolul *A flor del piel.*

O altă provocare a Festivalului „Poveşti pentru Copii şi Oameni mari" a fost spectacolul *Nos limites*, un spectacol de teatru-dans, prezentat de o trupă din Franța, „Alexandra N. Posse Assoc Compagnie". Trupurile celor şase dansatori au depaşit limitele „prea omenescului" în povestea lor despre relațiile din cartier: dragoste, viață, moarte.

Se intră la spectacol!

Clasicul ne-a provocat la tentativa de reconstituire a unei forme de teatru ce pare a nu mai avea niciun secret: *commedia dell'arte*. Un spectacol demonstrativ, spumos, jucat cu vervă şi acurateţe de membrii companiei „Cie viva la commedia" din Franţa.

Nici cărţile nu au lipsit din programul dens al „poveştilor": dacă regizorul Cristian Pepino şi-a prezentat metoda sa de lucru în volumul *Regia spectacolului de animaţie*, Sorin Crişan, erudit teatrolog, a lansat o carte bazată pe documentarea interdisciplinară intitulată *Teatru şi cunoaştere*. Poetul Laurenţiu Blaga a adus cu sine *Singurul Dumnezeu disponibil*, un recent volum de versuri.

Concertele susţinute de A.G. Weinberger şi Ada Milea (în compania Dorinei Chiriac şi a lui Radu Bânzaru în celebrul *Apolodor*) au completat seria poveştilor „nocturne" propuse de organizatori.

Şi, ca informaţiile să fie cât mai complete pentru spectatori şi participanţi, organizatorii au reuşit să formeze o echipă redacţională care a editat un cotidian al Festivalului şi zilnice conferinţe de presă „asezonate" cu o cafea tăinuită...

Deşi creat ca un festival destinat comunităţii locale, cu fiecare an „Poveştile pentru copii şi oameni mari" devin un reper cultural pentru mişcarea teatrală autumnală. Echipa condusă de Ioana Vieru şi Oana Leahu a funcţionat aproape impecabil. Dar perfecţioniste şi ambiţioase cum sunt amândouă, cu certitudine că în volumul IV al „Poveştilor...", din 2009, vor dori să se autodepăşească, ceea ce este de aşteptat şi de admirat.

Cluj - Oradea

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU EXPERIMENTAL

Un festival marca Imposibil

Între 19 şi 28 octombrie a avut loc la Cluj (şi, în premieră, parțial, şi la Oradea) a patra ediție a **MAN.In.FEST 4** *organizat de Teatrul Imposibil în parteneriat cu Teatrul Național din Cluj, Teatrul de Stat Oradea şi Facultatea de Teatru şi Televiziune din cadrul UBB Cluj, cu sprijin din partea Ministerului Culturii şi Cultelor (în cadrul Anului European al Dialogului Intercultural), dar şi al autorităților clujene.*

Prefațăm cronica ce va apărea în primul număr al revistei noastre din anul 2009 cu un interviu în care managerul **MAN.In.FEST** *poveşteşte „cum se fabrică" un eveniment unic în puzderia de festivaluri din România, ce îşi dispută atenția cronicarilor în fiecare stagiune.*

Spre deosebire de mediatizatul TIFF (ajuns la a şaptea ediție), MAN.In.FEST s-a statornicit la sfârşit de toamnă, poate şi pentru a întări impresia că, la Cluj, alternativa estetică nu e un accident, ci un un manifest constant reînnoit. Creat de regizorul **Cristian Nedea** *(n.1973, îşi semnează spectacolele cu* **m.chris.nedeea***) – promotor de dramaturgie românească tânără (de la Saviana Stănescu, Mihai Ignat sau Dumitru Crudu la Nicoleta Esinencu), editor de carte specializată, fondator şi director al Teatrului Imposibil (2003) – MAN.In.FEST a ajuns la a patra ediție şi, contrar aşteptărilor, nu e o cale de autoreprezentare a artistului în cauză şi nici o competiție cu premii aspirând să impună ierarhii trecătoare. E mai degrabă o „piață de desfacere" pentru artişti, companii şi producții străine, care cultivă exact acele valori pe care „imposibilul" Nedea le susține şi le diseminează în mediul artistic clujean: independență, neîncredere în establishment-ul teatral, atitudine de frondă estetică (față de arta „muzeificată"). MAN.In.FEST e, în fond, o inițiativă de nişă – primul şi încă singurul festival de la noi care şi-a făcut un statement din racordarea la risc („Experience the Experimental", cum spune sloganul) şi tensiunea dialogului teatru–dans–noi tehnologii, cu o apetență specială pentru comunicarea nonverbală (firească, de vreme ce în program nu există spectacole în limba română).*

Beneficiind, de-a lungul celor patru ediții, de susținători fervenți (inclusiv în redacția publicației cu acelaşi nume – o altă creație marca „Imposibil", preluată şi gestionată acum, cam în acelaşi „spirit", de Miruna Runcan), având propria pagină web (www.maninfest.ro) şi o selecție, se pare, din ce în ce mai exigentă, MAN.In.FEST şi-a găsit nu doar publicul, ci şi o mână de parteneri credibili precum Centrul Cultural Francez din Cluj, Institutul Cervantes din Bucureşti şi Forumul Cultural Austriac. **(A.D.)**

Cristian NEDEA:

„MAN In FEST oferă o altă perspectivă asupra Spectacolului..."

Andreea Dumitru: *Era Clujul copt, în 2004, pentru un festival de teatru experimental?*

Cristian Nedea: La modul real, nu era nici atunci, şi nu e nici acum. Dar timpul e de partea noastră, deocamdată... Acum e doar „mai bine" ca atunci, şi la nivel de public, şi la nivel de parteneri. Se pare că toată lumea are nevoie să fie convinsă, şi în această privinţă lucrurile merg mai încet... nimic nou până aici.

A.D.: *Cum faceţi selecţia spectacolelor? Unde căutaţi, cine vă ajută sau vă recomandă lucruri demne de prezentat în* MAN.In.FEST*?*

C.N.: În primul rând, „aruncăm" un *call for proposal* în toată lumea, prin intermediul a tot felul de portaluri consacrate, gen *on the move* sau *KadmusArts*, ambasade, institute şi centre culturale. Nu neglijăm nici contactul direct cu reţele, festivaluri de profil, sau chiar abordarea directă a unor companii/teatre care s-au afirmat la importante competiţii/festivaluri din lume. Iar din cele câteva zeci sau sute (ca în acest an) de propuneri primite, selectăm un număr X de spectacole, în funcţie de targetul nostru, CV-urile companiei etc. Dar aceasta nu este decât o primă fază a selecţiei, o a doua e cea în care ei, sau noi în numele lor, cerem sprijinul unor instituţii din ţară, respectiv ministere, institute culturale etc., moment în care, firesc, numai companiile „serioase" primesc finanţările necesare pentru a ajunge aici... Şi această a doua selecţie o confirmă pe prima, în general cam 80% din acel X fiind apoi în măsură să ajungă la Cluj...

A.D.: *Care ar fi „bombele" ediţiei din 2008? Pe cine mizaţi? Cum, unde i-aţi descoperit? Pe cine aţi rechemat cu noi producţii?*

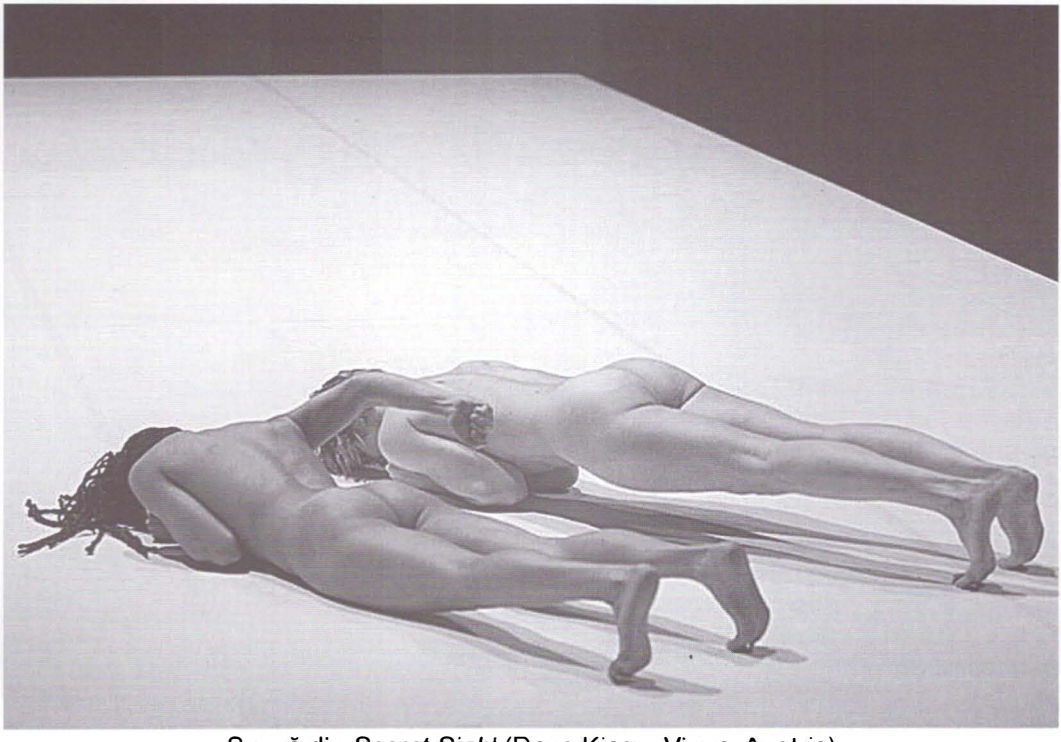
C.N.: În această ediţie sunt mai multe „bombe", de calibru mai mic sau mai mare – şi ar trebui să „explodeze" mai întâi Dans Kias din Austria şi, spre final, Witness Relocation din S.U.A. şi FourKlor din Slovenia, fără a uita de exploziile intermediare ale celor de la A Part, Kropka (ambele din Polonia), Inner World Theatre din Slovenia ş.a.m.d.

Desigur, dintre „descoperiri" pot aminti de experienţa cu Witness Relocation, pe care i-am contactat noi, dupe ce a apărut pe mediile internet ştirea că au câştigat trei premii la New York Innovative Theatre Award în 2007! – şi ei au acceptat invitaţia!

Dintre reveniri, anul acesta ne lăudăm cu Motus Danza din Italia, FourKlorul (ambele a treia oară în acest festival!) şi VerteDance din Cehia, care se întorc după prestaţia foarte bună de anul trecut...

A.D.: *De la ediţia 0 la cea mai recentă, ce s-a decantat în modul de a concepe şi realiza Festivalul? Ce zone de expresie privilegiaţi acum, cât mai e teatru şi cât sunt alte arte performative în cuprinsul festivalului?*

C.N.: În general, au rămas cam aceleaşi direcţii/genuri mari: teatrul-dans, video-art, teatru – ceea ce s-a impus cu necesitate a fost doar creşterea valorică a selecţiei efectuate. Ca să spun aşa, „clasicii genului", deşi formula e improprie...



Scenă din *Secret Sight* (Dans Kias – Viena, Austria)

A.D.: *Festivalul a câştigat totuşi noi teritorii în fiecare an:* street performance, *workshopuri... Dar în premieră, în 2008, MAN.In.FEST are şi un off! Ce v-a îndemnat să creaţi această secţiune (nu sunt modalităţile experimentale de expresie chiar definiţia „off-ului")? În plus, de ce o secţiune-satelit, o grefă de MAN.In.FEST la Oradea? E aici doar tentaţia (căreia nu-i rezistă niciun organizator de festival) de a expanda cât mai mult evenimentul, sperând că, astfel, şi impactul mediatic va fi mai sigur?*

C.N.: Dincolo de raţiunile mediatice – ele există! şi tentaţia există! – un alt oraş-satelit este o condiţie necesară desfăşurării unui festival ca al nostru, oarecum *fringe*. În sensul în care ne-am tot lovit de o cerinţă a mai multor trupe, aceea de a le garanta reprezentaţii în două oraşe diferite, o condiţie pe care ei (compania) trebuie s-o îndeplinească pentru a accesa fonduri europene sau granturi de călătorie... Se pare că prezentarea unui spectacol în minimum două oraşe se numeşte „turneu" şi intră pe o altă grilă de finanţare. Deci, încă un oraş! Iar anul acesta a fost Oradea, pentru că ei s-au arătat mai doritori decât alţii să intre în parteneriat cu noi ... poate că anul viitor şi alt oraş va putea găzdui un „satelit" mai mic.

Iar în *off* – Of! Of! – sunt două producţii care, efectiv, ne-au venit „pe tavă" din partea unui important partener local al Festivalului, Centrul Cultural Francez din Cluj! Ei aduceau oricum aceste spectacole la Cluj, ne-au întrebat dacă nu-i putem include cumva, şi am putut!

Scenă din *Milkwhite / The Ritual of Disquise* (ZID Theater – Amsterdam, Olanda)

A.D.: *Pe cine ați invitat să susțină ateliere în 2008, care ar fi rostul acestora?*

C.N.: Anul acesta avem trei ateliere şi rostul lor e de a le arăta participanților – cei mai mulți, studenți la teatru sau tineri actori – cum e să faci această artă... altfel! Şi în altă țară! Şi cu alte metode, criterii de valoare, estetici... În cele din urmă, de a le oferi o altă perspectivă asupra Spectacolului.

Ele vor fi susținute de Dan Safer din NY (Witness Relocation), regizor şi coregraf distins cu numeroase premii în SUA, de Saşa şi Mojtina Jurcer din Slovenia (şi ei multipremiați pentru conceptualizarea extrem de originală a spectacolelor lor) şi de Martin Buttler (Liminal Theater Institut din Olanda), care va încerca să „încropească" un spectacol în cele şapte zile de *workshop*, ca o demonstrație a metodei lui de lucru.

A.D.: *Cu cine vă „bateți", de fapt, pe piața experimentului, în țară? Se poate vorbi despre aşa ceva, există public pentru aşa ceva?*

C.N.: Nu cred că ne „batem" cu cineva. În sensul că nu prea avem cu cine... La noi se încearcă timid ceea ce spectacolele invitate arată că afară se practică de mult, mult timp. Şi da, începe să fie public pentru acest gen, în general tânăr şi foarte tânăr, dar au început să fie interesate şi alte segmente de vârstă, ca să nu spun şi alte „categorii profesionale", inclusiv din mediul teatral autohton...

A.D.: *Sunt patru ediții suficiente pentru a muta ceva, influența cumva, pentru a inspira mişcarea noastră teatrală, din Cluj, dar şi de la Est de Vest?*

C.N.: NU, desigur că patru ediții sunt doar... patru ediții! Dar există posibilitatea de a schimba ceva începând cu cei care abia au terminat sau se pregătesc să termine o şcoală/facultate de teatru, şi după încercările entuziaste ale unora, se pare că *acolo* şi *aşa* se poate „câştiga meciul"! Cu teatrele de repertoriu, în general, e o altă poveste. Şi cu producțiile realizate, în general, pe bani publici.

A.D.: *Cum vi se pare (dumneavoastră sau publicului MAN.In.FEST) prezența românească, în comparație cu oferta invitaților străini? Cum ne descurcăm noi cu limbajul de dincolo de barierele limbii, cu noile media şi tehnologii, artele marginale, noile forme de actorie, regie, scriitură?*

C.N.: Aici nu pot să mă pronunț, pentru că... în restul anului, sunt şi eu regizor! Dar tocmai producțiile româneşti NU fac obiectul selecției Festivalului! A se vedea şi programul... Oricum, ca să spun totuşi ceva, e clar că mai avem de recuperat pe ici pe colo, şi anume în punctele esențiale...

A.D.: *A reuşit MAN.In.FEST să-şi facă loc pe harta internațională a experimentaliştilor (rețele, asociații, alte forme de interes mutual)?*

C.N.: Mie mi se pare că da, şi încă foarte bine – statistic vorbind, sunt mult mai multe pagini de internet în lume despre acest festival decât pe serverele locale şi naționale. Şi mult mai multe persoane/personalități din domeniu – dar iarăşi din afara țării – care ar dori să participe, sau se interesează de această posibilitate. Din România... ca din România.

A.D.: *Şi-a format MAN.In.FEST un public numai al lui? Care ar fi calitățile (şi, eventual, limitele) acestuia?*

C.N.: Da, există un public – cam acelaşi care e şi la TIFF şi la alte manifestări culturale „fără papion"! Şi fără prea mult respect pentru un Piersic sr., de exemplu. În general, studenți, curioşi, artişti din naştere etc. De aici, şi „calitățile", şi „limitele" lui.

A consemnat
Andreea DUMITRU

FOCUS MAN.IN.FEST:

Dans Kias (Viena, Austria) a fost fondat în 1995 sub îndrumarea artistică a lui Saskia Hölbling, a cărei preocupare majoră priveşte „cunoaşterea trupului dincolo de funcționalitatea sa, utilitate şi eficiență. Trupul văzut ca rezervor de percepție, sentiment şi emoție". ***Secret Sight***, pretinde coregrafa, „ne catapultează în mijlocul unui dispozitiv de puncte de vedere / opinii paradoxale. Această lucrare pune în evidență materialitatea corpului, topografia sa transformabilă şi, în ultimă instanță, imposibilitatea de a o localiza".

ZID Theater (Amsterdam, Olanda) pune în scenă spectacole multimedia, explorând şi încălcând hotarele dintre teatru, dans şi spectacol vizual. Regizoarea Karolina Spaić şi actorul Sebo Bakker formează nucleul companiei.
ZID a câştigat faimă internațională la festivaluri din Belgia, Danemarca, Germania, Anglia, Columbia, Serbia, Bosnia şi Herțegovina, Cehia, S.U.A. şi Rusia. Pe lângă spectacole, ZID organizează ateliere de lucru şi proiecte de laborator în majoritatea turneelor sale. În 2004, şi-a extins proiectele, înființând propriul studio în Amsterdam.
Milkwhite/ The Ritual of Disquise e un spectacol multimedia, la intersecția teatrului cu dansul, fiind produs de Karolina Spaić, coregrafa şi dansatoarea Tamara Roso şi artistul plastic Monali Meher.
Un peisaj virtual încântător este punctul de plecare pentru un dans ritualic al unei femei în căutarea propriei identități. Imagini poetice alternează cu lupta sa interioară şi cu mult umor. Individualitatea este definită de experiența vieții între două culturi. În acest spectacol, Roso (născută în Olanda, cu tată indonezian şi mamă nemțoaică) reprezintă destinul unei întregi generații de indonezieni care işi caută locul în Occident.

Lugoj

FestTeamArt

Ion PARHON

Remember: Lugojul își respectă tradiția

Pe scena Teatrului Municipal „Traian Grozăvescu" din Lugoj s-a desfăşurat *cea de-a IX-a ediție a* **Festivalului Internațional de Teatru, „FestTeamArt"**, reunind trupe din România (Lugoj, Timişoara, Braşov, Călăraşi, Tulcea), Serbia, Grecia (Perigiali şi Thermi), Spania, Israel şi Argentina. Organizat de Casa de Cultură a municipiului şi teatrul-gazdă, conduse cu neobosit sârg şi remarcabilă competență de către profesorul Nicolae Blidaru, şi beneficiind de sprijinul Primăriei, al Consiliului local Logoj şi al Consiliului județean Timiş, festivalul se adaugă altor trei manifestări internaționale de prestigiu din palmaresul lugojan, dedicate folclorului, muzicii corale şi operei, prin care aşezarea îşi onorează şi tradițiile şi prezentul în viața culturală a țării.

În oraşul care va sărbători nu peste multă vreme 175 de ani de teatru, s-au jucat piese româneşti încă din 1841, mai întâi de către elevi, apoi de o trupă care îl afla în rândurile sale şi pe Coriolan Brediceanu. În actualul sediu, ridicat în 1902, a luat ființă un Teatru popular în 1966, devenit din 1990 Teatrul Municipal, care, din 1995, poartă numele marelui solist de operă Traian Grozăvescu, plecat prematur de pe scena vieții şi înmormântat aici, la Lugoj. În ultimele trei decenii, teatrul lugojan a efectuat turnee în țară şi străinătate, cu spectacole montate în trecut de valoroşi directori de scenă, în frunte cu Aureliu Manea, iar astăzi, de Anca Maria Colțeanu şi alți regizori din diferite generații, culegând aprecieri elogioase în Ungaria, Cehia, Grecia, Serbia, Italia, Anglia şi Austria.

O ambianță sărbătorească

Festivalul a găzduit şi două manifestări „complementare" artei spectacolului, bine integrate năzuinței organizatorilor de a conferi acestei manifestări atributele unui autentic eveniment cultural-artistic. Mai întâi, o remarcabilă expoziție, reunind picturile doamnei **Elena Eugenia Olar**, cu o cromatică populată de incitante interogații şi o impresionantă muzicalitate, şi sculpturile definite printr-un delicat mariaj între elementul arhaic şi o modernitate bine asimilată, semnate de **Marius Bacriu Petrescu** şi **Ladislau Pokker**, toți trei membri ai UAP, afirmați în cadrul unor numeroase expoziții naționale şi internaționale. Cu viu interes, a fost întâmpinată, apoi, lansarea în premieră a volumului ***Actori poeți, poeți actori***, apărut la Editura timişoreană „Brumar", o antologie de Lucia Nicoară şi Cristiana Gavrilă, după o idee a criticului Mircea Ghițulescu. Într-o vreme când asistăm la o violentă mediatizare a pseudo-VIP-urilor şi a nonvalorilor, iar imaginea actorului este adeseori terfelită în fuga unor tabloide după senzaționalul minat de vulgaritate, apariția acestei cărți cu versurile unor importanți oameni de teatru, de la cei plecați dintre noi, ca Matei Millo, Aglae Pruteanu, Ion Manu, Gh. Ionescu-Gion, Ştefan Braborescu, Emil Botta, Toma Caragiu şi Adrian Pintea, la cei pe care-i putem întâlni şi astăzi

pe scenă, ca Mircea Albulescu, Ion Lucian, Ştefan Radof, Dorel Vişan, Tudor Gheorghe şi alţii, reprezintă, aşadar, şi un gest reparatoriu, un omagiu la adresa actorilor cu o personalitate şi sensibilitate artistică demne de preţuirea contemporanilor. La prezentarea volumului au participat Lucia Nicoară şi unul dintre actorii-poeţi, Dorel Vişan, care, în ultima seară a festivalului, le-a oferit spectatorilor un aplaudat moment interpretativ inspirat din dramaturgia eminesciană.

După faptă, şi răsplată

Pe cea mai înaltă treaptă a podiumului laureaţilor, adică încununată cu *Premiul I*, s-a aflat reprezentaţia Teatrului „Apollo" din Perigiali, Grecia, cu *Iubita ciobănaşului*, o poveste de dragoste bogată în conotaţii de sorginte folclorică, la care au contribuit pitorescul şi autenticitatea costumelor, ori cu o spectaculoasă imagine scenică de ansamblu, gândită de regizoarea şi interpreta Polixeni Orkopoulou Xanthakis. *Premiul II* a fost cucerit de tânăra trupă de la Catedra de artele spectacolului din cadrul Universităţii de Vest şi Asociaţia PromoArt din Timişoara pentru ***Nunta însângerată*** după Federico García Lorca, într-o viziune scenică modernă, cu un permanent glissando între cuvânt, muzică şi dans (flamenco), chiar dacă emoţia concursului a prilejuit uneori şi mici sincope ori inegalităţi de interpretare. *Premiul III* a revenit Teatrului „Secretul sunetului", din Israel,

Scenă din *Lumea paralelă*

cu ***Lumea paralelă***, un demers artistic luminos, deşi era inspirat din drama Holocaustului, cu inserții muzicale celebre şi o vioiciune imagistică recunoscută de realizatori drept rezultatul unui fericit contact cu arta Pinei Bausch.

Spectacolul care m-a impresionat cel mai mult a fost însă acela al actriței **Jorgelina Jenon**, de la Teatrul „Movimineto Ataque" din Ciudad Mendoza, Argentina. Animată de un dramatic discurs despre condiția femeii în confruntarea cu aspre încercări existențiale şi împlinită scenic printr-un limbaj de o seducătoare plasticitate a expresiei corporale, din zona teatrului gestual-coregrafic, această reprezentație, îndelung ovaționată de public, a fost încununată cu singurul *Premiu de interpretare*. Câte o mențiune au primit Teatrul „Trastos", din Cuenca, Spania, oraş care în 2016 va fi capitală culturală europeană, pentru spectacolul cu *Ochii Lunii*, dar şi entuziasta trupă românească din Satu Nou – Voivodina, Serbia, cu o reprezentație în care farmecul jocului celor doi interpreți principali ne amintea de „judecata satului", din teatrul nostru țărănesc. În final, Fundația europeană Drăgan a conferit un Premiu de excelență Teatrului „Traian Grozăvescu", pentru spectacolul, prezentat în afară de concurs, cu *Jocul de-a vacanța*, de Mihail Sebastian, în regia Ancăi Maria Colțeanu, şi pentru întreaga lui activitate dedicată artei spectacolului pe meleagurile lugojene.

Mangalia

GALA HOP

Daria DIMIU

Hopul Caragiale

Ajunsă la a XI-a ediție, Gala Tânărului Actor, organizată de UNITER, la Mangalia, ales ca probă obligatorie *Statistica* de Caragiale. Lucru îmbucurător în sine, dar care s-a vădit pentru cei 16 concurenți un hop cvasiinsurmontabil.

Tema *alteritate* – aceeaşi din anii precedenți (şi devenită uşor obositoare prin repetiție) – a lăsat impresia de a nu fi fost suficient stăpânită şi asumată de către concurenți. Atât termenul, cât şi definirea dată lui în *Dicționarul de neologisme*, ed. a III-a, Ed. Academiei Academiei R.S.R., inserată în mapa oficială – „(*s.f.*, fil. Op. *Identitate*), existență, ființă privită din punctul de vedere deosebit de ea însăşi" – lasă loc liber imaginației creatoare şi, implicit, poate incita la stiluri felurite de joc. Dar bucățile prezentate atât la „individual compus" şi „obligatoriu", cât şi în secțiunea de grup au instaurat impresia că atare noțiune generoasă şi permisivă a fost fie complet eludată, fie tratată în cea mai simpl(ist)ă accepțiune, în aceea de dialog. Conținutul metafizic şi corespondentul teatral de înstrăinare cu potențiale trimiteri la teatrul absurdului nu au fost speculate de competitori. Încercări timide (mai mult în formă decât în fond!) au putut, totuşi, fi reperate în *Eşti un animal, Viskovitz*, nebunia Ofeliei din *Ipostazele iubirii* sau spectacolul *Apa de Havel*.

Din 110 candidați – absolvenți de actorie din toate colțurile țării, provenind din învățământul de stat sau particular –, două filtre succesive au selectat, pentru cele patru zile de concurs (3–6 septembrie 2008), 6 spectacole şi 16 persoane pentru probele individuale.

Evoluții inegale valoric şi nu tocmai convingătoare. Cu rare – şi cu atât mai îmbucurătoare! – excepții, jaloane ca dicția, expresivitatea corporală, stăpânirea mijloacelor de expresie, inteligența şi inteligibilitatea, prestanța scenică au lăsat mult de dorit. Şi abia sporadic s-au reunit.

Juriul Galei HOP a fost anul acesta alcătuit din Alexandru Berceanu, Andreea Bibiri, Florin Fieroiu, Virginia Mirea şi Dan Tudor. Din componența lui lipsea „răul necesar" al actului teatral, criticul...

În scurta ceremonie de deschidere, directorul Galei, Cornel Todea a spus că manifestarea anuală de la malul mării este unul dintre cele mai frumoase programe ale UNITER, prin destinatarul ei: tineretul. Juriul însuşi avansează către vârsta concurenților. Reaminteşte că pentru tustrele probele (atât cele două individuale, cât şi cea de grup) există bariere de timp. „Succesul a fost întotdeauna copilul îndrăznelii". Preşedintele UNITER, Ion Caramitru, a amintit că Gala HOP rămâne singura competiție „de piață liberă" (sau, în general, prima confruntare adevărată din carierea lor profesională). Ca reprezentant al administrației publice locale, primarul ales al Mangaliei, Mihai Claudiu Tusac, a promis (printr-un banner şi prin viu grai) să sprijine şi să dezvolte sportul şi cultura.

Ca disciplină ştiinţifică, trebuie să recunoaştem că statistica este/pare aridă şi chiar indigestă pentru oameni înclinaţi spre artistic. Dar, oricât de anostă ar fi, e totuşi, de mirare, ca niciunul dintre concurenţi să nu-şi fi început demersul cu definiţia – disponibilă în orice dicţionar – a domeniului de la care pleacă textul dat. Aşadar, fără un minim studiu sau barem interes arătat noţiunii în cauză, orice pretenţii de aplicare a regulilor, resurselor, tehnicilor şi chiar trucurilor actoriceşti presupus asimilate în facultate erau sortite eşecului.

Dacă acest prim pas ar fi fost făcut, ar fi reieşit cu evidenţă că indigestă era şi pentru Caragiale. În consecinţă, că aparenţa de rigoare, acumularea de calcule şi de cifre seci (a se vedea aranjarea de-a valma pe diferite criterii şi categorii) mustesc de umor, că însăşi dubla premisă – referirea la presă ca sursă de informare şi la „ilustrul statistic" nord-american pe care nu întâmplător îl cheamă Bob Schmecker – presupune o şfichiuire acerbă pe de o parte a lustrului de cunoaştere a celor care enunţă ritos diverse teorii, pe de alta a credulităţii maselor. Cu alte cuvinte, „andrisanţii" notiţei sunt o adunătură amorfă de Lache, Mache şi Mitici, în cel mai bun caz cititori de tipul Jupân Dumitrache sau Conul Leonida, iar somitatea „emitentă" e, în această lume de gogomani – vorba lui Caţavencu – cel dintâi!

Parte dintre participanţi au încercat o prelucrare personală a probei prin recursul la alte pasaje caragialiene, dar nu au reuşit prin aceasta să creeze o atmosferă nici veridică, nici verosimilă.

Matei Rotaru, absolvent din 2008 (Universitatea „Babeş–Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru şi Televiziune, secţia Actorie, clasa prof. univ. Bács Miklos) a ales un text solicitant, *Eşti un animal, Viskovitz* de Alessandro Boffa, în care a impresionat prin tehnică bună, imaginaţie şi creativitate în interpretare. Din punct de vedere vocal însă, replicile de început, care presupuneau redarea unui dialog, puteau fi cizelate înspre o mai marcată diferenţiere.

Elena Rusu (promoţia 2007 a Facultăţii de Arte, specializarea Actorie, din cadrul Universităţii Hyperion, clasa prof. univ. Ruxandra Sireteanu) şi-a ales un colaj din personaje feminine shakespeareane, intitulat (neinspirat!) *Ipostazele iubirii*. Îmbrăcată în costum de mişcare negru, se războieşte cu nişte hârtiuţe care constituie, pasă-mi-te, scrisoarea adresată de Proteus Iuliei în *Doi tineri din Verona*; ca realizare scenică, tindea mai degrabă spre zona isteriei decât spre neliniştea indescriptibilă a primilor fiori de dragoste. În fragmentul din *Visul unei nopţi de vară* (când Helena, rămasă singură în scenă, se plânge de fuga fostului iubit cu Hermia) se vede că nu a acordat importanţă traiectoriei integrale a personajului de interpretat şi nici situaţiei extrascenice, ci se rezumă la redarea cu o precară logică şi cu grijă exclusiv îndreptată spre redarea versurilor selectate. De aceea, stăpânirea versurilor nu a putut suplini deplasarea accentelor cuvenite.

A doua jumătate a colajului însă a mers de la impresionant la cutremurător. Blestemul aruncat de lady Ann asupra cuceritorului pe care e datoare să-l urască şi ultima apariţie a Ofeliei dau măsura finei intuiţii psihologice şi a spiritului pătrunzător al actriţei. O dată intrată pe domeniul tragic, s-a desfăşurat cu o nebănuită forţă şi acurateţe, drămuind gest, mimică, intonaţie încât să îşi păstreze cele două personaje pe graniţa subtilă între pasiune şi durere (Lady Ann), între luciditate şi nebunie (Ofelia). Ca şi când ar fi alcătuit un tot unitar, aceste două pasaje sunt legate nu atât prin registru dramatic, cât prin mişcare. Îngenunchind copleşită de durere şi din sentiment religios, actriţa îmbracă o rochie din coli imense de hârtie şi cu poalele fâşii. Pentru Lady Ann este finalul, supremul semn al unei existenţe tragice: eşuarea în resemnare. Este, în acelaşi timp, intrarea în rolul Ofeliei de pe

o trambulină foarte înaltă. Simbolistica dată în vremea lui Shakespeare albului (de puritate şi credinţă) se încarcă brusc de rezonanţele contemporane ale nunţii devenite imposibile, iar împărţirea către spectatori a unor bucăţi sfâşiate din încropita rochie pendulează între expresia nebuniei şi renunţarea voită la învelişul lumesc. De asemenea, se cuvine amintită pieirea Ofeliei (doar relatată la Shakespeare). Prin aruncarea de pe o piatră infimă, tocită de valuri, personajul rămâne pe linia enigmatică dintre accidental şi asumat, dintre dramatismul existenţei şi tragismul conştiinţei.

Meda Victor – promoţia de anul acesta de la Hyperion, clasa prof. univ. Rodica Mandache şi prof.univ. Eusebiu Ştefănescu – are atuul unei constituţii armonioase, cu tentă exotică, mobilitate studiată şi voce cultivată. În concurs însă nu s-a impus, deoarece la proba liberă s-a prezentat cu personajul Blanche Dubois din *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams, cu care nu vădeşte a avea nimic în comun ca date psihologice, iar în proba impusă a apărut într-o şocantă ipostază de prostituată, sumar îmbrăcată şi mestecând gumă, şi a dat textul spre citire unui bărbat din public (fost coleg de clasă), ceea ce, desigur, sărea peste regulamentul de concurs până la a transforma o probă individuală într-una de grup. Se cuvine însă a fi menţionată pentru dicţie. Din păcate, pe scenele noastre, tonul plin, impozant, emisia corectă şi integrală a cuvintelor, audibilitatea şi inteligibilitatea rar coincid.

Ioana Lăcrămioara Brecea (Universitatea Hyperion, clasa prof. univ. Victor Radovici şi Ion Lucian) a dovedit în combinaţia gândită din *Actorul* (după *Dragoste la prima vedere* de Lucia Verona şi *Salve Regina* de Virgil Tănase) vocaţie de tragediană, dicţie bună, mimă bine pusă la punct, dar nu a depistat satisfăcător accentele logice, încât să obţină efectul scontat. În lupta cu *Statistica*, i-a combinat pe Spiridon (O *noapte furtunoasă*) cu *Un pedagog de şcoală nouă*, ceea ce a aruncat totul într-o zonă bizară.

Cezar Vlad Popescu (UNATC, 2006, clasa Doru Ana) a adus o notă de originalitate în proba individual aleasă, prezentându-se cu un scenariu propriu, oficial intitulat O *poveste ciudată*, poate mai corect numită „Cântăreaţa Muscă", un fel de fabulă menită a arăta că oricât de mic sau de demn de dispreţ ar fi un lucru sau o fiinţă, el îşi poate dovedi utilitatea. Din curgerea replicilor, sintaxa nepretenţioasă şi mobilitatea cu care actorul îşi ilustra discursul puteau fi apreciate curajul (chiar insolitul) subiectului, şi temeritatea de a se adresa unui segment de public relativ neglijat la noi – probabil copii de 3–5 ani.

Lorena Andrada Zăbrăuţanu a optat sau a fost îndrumată spre un personaj – Irina din *Matca* de Marin Sorescu – pe care nu avea tăria să-l susţină: nu avea suflu pentru disperare, abia se distingea în pasajele de emoţie şi şoaptă, iar statismul jocului era greu de înţeles, mai ales pentru publicul nefamiliarizat cu textul.

Pavel Danil Bârsan (UNATC, 2005, clasa prof. univ. Gelu Colceag) a prezentat *Actor* de Steven Berkoff. Textul presupune o coloratură nu suficient/mulţumitor susţinută. Celebrul monolog hamletian „Să mori, să dormi..." bântuie/domină viaţa unui actor. Dar individul respectiv nu câştigă niciodată vreun casting încât să dovedească de ce e capabil. Frustrările se acumulează, el răbufneşte în cele mai nepotrivite situaţii şi faţă de potenţialii angajatori sau de familie. Însă la întâlnirile cu varii cunoscuţi poartă masca siguranţei de sine. Până la urmă, partenera îl părăseşte, părinţii îi mor, şi abia atunci versurile shakespeareene capătă cu totul altă rezonanţă. Din păcate, nicio schimbare în voce, mimică, atitudine nu marca trecerea timpului, deductibilă din text. Or, după atâtea refuzuri profesionale şi eşecuri personale rămân invariabil amprente vizibile. Ipoteza că Bârsan ar fi mai

degrabă adeptul distanțării este exclusă, datorită izbucnirilor pătimaşe până la virulență din pasajele referitoare la şansa altora.

Giorgiana Elena Popan de la clasa lui Miklos Bács s-a situat cel mai aproape de tematica Galei, întrucât *Mad about the Boy* după Emmanuel Adely se vădeşte un text puternic despre „Celălalt. Care te face să speri" şi ofertant pentru orice actriță. S-a aplecat cu atenție asupra replicilor, extrăgând din ele atmosferă, situație, nuanțe, costum, gest. A adus cu mişcătoare finețe către ea febrilitatea aşteptării (niciodată banala întrebare „Cât e ceasul?" nu a avut aceeaşi intonație sau intensitate), fericirea stării de îndrăgostire şi, în final, amărăciunea de a-şi recunoaşte că trăieşte într-o minciună de ea clădită. Minusul interpretării sale a fost că nu a putut juca în profunzime dramatismul bătrâneții, nici pe cel al ebrietății de ținut în frâu, astfel încât să potențeze dramatismul. În redarea textului caragialian a optat tot pentru o compoziție, dar tratată în registrul comic. Personajul diferea total de celălalt ca manieră de construcție. Actrița recurge la prototipul profesoarei tipicare şi antipatice. Severă în costumul masculinizat, cu mişcări rigide, ea transformă notița în materie de curs, spintecând replicile prin ticuri nervoase (privitul peste ochelari) şi verbale („Da...? Nu...?!" rostite din aceeaşi respirație).

În *Nota de plată mecanică* de Matei Vişniec, Magda Frâncu (Universitatea „Spiru Haret", Facultatea de Teatru, clasa prof. univ. Margareta Pogonat, 2008) a lăsat impresia că este depăşită de text. Îmbrăcată în uniformă de chelneriță şi adresându-se consumatorilor din local invizibili nouă ca şi când i-ar cunoaşte demult cu bune şi (mai ales!) cu rele, demonstrând pe parcurs unele înclinații spre registrul tragic, interpreta îşi conduce finalul într-o arie incertă. Izbucnirea finală şi plecarea sunt determinate de adunătura pe care o serveşte zilnic sau – având în vedere că nu se ajutase de elemente de recuzită – constituie expresia solitudinii...?

Lari Cosmin Giorgescu (UNATC, absolvent 2007, clasa prof.univ. Adriana Popovici) s-a prezentat cu un moment din spectacolul *Poezia visului*, realizat de Miriam Răducanu pe texte de Emil Botta. Deşi inteligibile, revenea gustul amar că s-a pierdut ştiința rostirii versurilor. Recitarea parcă silabisită şi o pătură ca de camping, ascunzând între pliuri minime elemente de recuzită nu-şi găseau pe de-a-ntregul justificarea. E, în fond, riscul inerent oricărei extrageri din context. În confruntarea cu *Statistica* însă, a impresionat prin prospețimea şi îndrăzneala de a merge pe varianta simplității. A speculat existența a două personaje, clar distincte în textul lui Caragiale, şi a încercat să le redea. După frazele introductive, unde şi-a asumat tonul profesional-neutru de prezentator de emisiune, a intrat cu nonşalanță în pielea savantului într-ale statisticii. Tolănit într-un fotoliu, cu picioarele întinse înspre buza scenei, emitea, cu suficiența pe care îndeobşte o atribuim celor de peste ocean, concluziile aşa-zis „recent publicate".

Ruxandra Chelaru (promoția de anul acesta a secției de Actorie din cadrul Universității Craiova) a avut neşansa de a participa răcită la Gală. Ca atare, nu se poate bănui cum i-ar fi evoluat vocea în *Mefisto* de Goethe. Or, privată de inflexiuni, putere, rezonanță, proba era inerent diminuată. În rochie lungă de mătase roşie, cu părul strâns inițial în coc şi cu un pahar de şampanie în mână, trecând cu lejeritate de la atitudine dominantă la mişcări provocatoare, actrița a mers pe ideea unui Mefisto feminin, dând o explicație pământeană forței lui de ispitire. A transformat textul lui Caragiale într-un pretext de poveste gen Lorena Bobbit, ceea ce avea sens până la un punct, dată fiind referirea la naționalitatea presupusului savant, dar era şi periculoasă, fiindcă distanța temporal-geografică estompase întâmplrea respectivă din memoria publicului. Aceasta justifica şi reprezentarea „ilustrului statistic" printr-o

păpuşă de cârpă. Declaraţiile zisului Bob erau redate într-o succesiune umor–zeflemea–dispreţ, culminând cu a-i tăia tacticos păpuşii, cu foarfeca, organul sexual.

Alina Simionescu (Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, Departamentul Teatru, clasa prof. univ. Sergiu Tudose şi prof. univ. Petre Ionescu, 2006) a imaginat povestea unei fete venite de pe meleaguri moldovene care răzbeşte în marele oraş ca vedetă de televiziune, fiindcă se îmbracă provocator (sumar şi cu un gust îndoielnic). La o adică, proba ar fi rezistat ca logică a prezentării, dar din punct de vedere teatral a lăsat de dorit: alegerea unui anumit accent (probabil încurajată de multele bancuri) nu avea sens în absenţa altor particularităţi ale ţinutului care să dea rotunjime personajului, dar cel mai deranjant a fost că urmărea la prompter cuvintele de la dreapta la stânga, de parcă nu la una dintre televiziunile naţionale s-ar fi dus!

Cei doi Pârvulescu (unul cu *î*, celălalt cu *â* – cum s-au recomandat şi de pe scenă) terminaseră Universitatea de Vest din Timişoara, Facultatea de Muzică, secţia Actorie în 2007. De la clasa prof. univ. Bogdan Ulmu, Ionuţ Marian Pîrvulescu a abordat genul *stand-up comedy* cu *Snobul* după Alexandru Andi. Textul se întâlneşte cu contemporaneitatea în aceea că tocmai celor cărora le lipsesc cunoştinţe elementare debitează cu emfază vocabule reţinute şi utilizate anapoda (de exemplu, confuzia între „ilustră" şi corpul de iluminat). Atitudinea interpretului era bună, dar tehnica eronată: frazarea, prin minima pauză înainte de termenul stâlcit şi rostit pe o tonalitate mai înaltă, a vândut permanent poanta. E drept că în sală s-a râs. Dar numai pentru că omul obişnuit se bucură doar de primul strat al umorului de limbaj.

Nicolae Pârvulescu (clasa prof. univ. Cosmin Pleşa şi prof. univ. Alexandru Reus), a ales să joace un şomer în aşteptarea telegramei salvatoare. Dar nota confesivă a interpretării sale îi punea în lumină doar calităţile personale, fără a da amploare sau cădere aşteptării în sine. Când, în sfârşit, misiva ajunge (deşi era în plic închis, cu însemnele poştei, nu o simplă hârtie, cum e specificul telegramelor), a schimbat în mod gratuit cu creionul destinatarul (în Cornel Todea) şi a depus-o pe masa juriului.

Împreună au redat schiţa *Cum să înţeleg ţăranii* de Caragiale, – fără a exploata savoarea absurdă a dialogului sau inadaptabilitatea omului simplu la noul mers al sistemului poştal.

Argentina Stoica şi-a plasat *Statistica* într-o cabină de înregistrări, între „Atenţie, se închid uşile" şi „restul, în episodul următor". Citit cu voce egală, de la o masă şi cu căşti în urechi, textul nu comunica nimic, nu denota umor, absurd sau orice altceva.

Şi la secţiunea grup, discrepanţa calitativă, lipsa de rigoare profesională au fost sesizabile.

Metamorfoze merge pe ideea de spaţiu restrâns, atmosferă intimistă şi interacţiune. Pe fondul unei melodii imprimate, cu vagi ritmuri de suspans, apariţia din spatele sălii a unei violoniste longiline cu părul şuviţat şi tapat captează atenţia şi astâmpără foiala publicului. După câteva secunde, din culise intră în scenă un cuplu de artişti de circ – iluzionistul (Vlad Drăgulescu) şi asistenta lui (Ruxandra Chelaru în rol mut). Avansând spre public, bărbatul anunţă şi efectuează câteva „truchi con carti" cu ajutorul câte unui voluntar din public, recompensat cu premii scoase de fată „ca prin farmec" din faldurile rochiei. Prima parte a reprezentaţiei isprăvite, vine rugămintea pentru concentrare maximă, deoarece urmează „in premiera galactica" momentul de intensitate absolută – străpungerea fetei cu arma cea mai ascuţită şi mai periculoasă din lume, spada imaginară. Trecând după perdelele negre ale unui cadru paralelipipedic înalt, tânăra imprimă pânzelor

mişcări de parcă ar fi rănită de cea de-a treia lamă. Baletul iluzionistului de a-şi salva partenera din ghearele morții, apoi evoluția amândurora pe laturile scheletului metalic, fără alt punct de sprijin decât rezistența şi fluiditatea pânzelor, impresionează prin rigoare, putere şi emoție.

Spectacolul *Mistrețul cu colți de argint* al absolvenților de Arta Actorului Mânuitor de Păpuşi şi Marionete (Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi, clasa prof. univ. Raluca Bujoreanu, 2006) a iscat multe nedumeriri: ce are în comun fondul muzical (Queen) cu poezia lui Şt. Augustin Doinaş? În definitiv, ce justifica titlul spectacolului, de vreme ce nicio frântură nu făcea strict necesara legătură cu menționata bucată literară!? Provocarea nepătrunsului era mai degrabă lansată spectatorilor, trebuind să pricepem de ce personajele curteni aveau costumație cu sugestie de *commedia dell'arte* şi în final arborau nasuri clovneşti. Unduirea unor eşarfe diferit colorate aducea vag aminte de gimnastica ritmică de la recent încheiata olimpiadă, fără performanța respectivă. Abia spre final a reieşit că o căsuță stângaci conturată din aceste pânze fluide nu se voia reclamă la credit ipotecar, ci însuşi animalul vizat, cu trimitere spre masivitatea din picturile rupestre.

Prezent la Gală, regizorul spectacolului *Dactilografii* de Murray Schisgall (cu Ioana Barbu şi Cătălin Babliuc, absolvenți din 2005 ai UNATC, clasa prof.univ. Gelu Colceag) a sugerat că minusurile reperate în concurs provin din comprimarea necesară încadrării în timp. E o posibilă explicație pentru anumite momente. Însă dacă schimbarea pantofilor înalți cu balerinii e dictată de îmbătrânire sau de oboseală e mai puțin grav decât impresia de static şi nedefinitivat a fragmentului văzut.

Spectacolul de improvizație *Just Push-Play* reuşeşte rara performanță a unei reprezentații închegate, integral asumate, interpretate cu inventivitate, prospețime şi umor de absolvenți a trei universități diferite (Ana Maria Cazacu – Iaşi, clasa prof. Univ. Emil Coşeru, 2005; Dragoş Muscalu – UNATC, clasa prof.univ. Ion Cojar, 2007; Robert Pavicsits, Bogdan Rădulescu şi Giorgiana Elena Popan – Cluj, clasa prof. Univ. Bács Miklos, 2008).

În *Apa de Havel* de Matei Vişniec, raporturile de forță se schimbă cu repeziciune între timidul client şi patroana unei firme de „rent-a-suicide". Cu unele tuşe mai groase, Lorena Lupu (UNATC, clasa prof. univ. Florin Zamfirescu, 2004) a fost credibilă în rolul de femeie prevenitoare, amabilă, fin cunoscător al psihologiei potențialilor cumpărători. Revelația spectacolului a fost Dorin Ionescu (Universitatea „Spiru Haret" Bucureşti, Facultatea de Teatru, clasa prof.univ. Lucia Mureşan, 2007). El a jucat cu egală abilitate momentele de derută, teamă, furie, a fost credibil atât în registrul comic, cât şi în cel tragic, şi şi-a transformat fragilitatea într-o surprinzătoare mobilitate.

Hai să ne jucăm de-a Hamlet n-a depăşit nivelul unui simplu examen de actorie. Într-adevăr spectacol de grup, deoarece individualitățile rar se remarcau (Raluca-Alexandra Vermeşan în *Actor*, Meda Victor în *Gertrude*, Maria Mihaela Popa – *Ofelia* şi Alex Cristian Crețulescu – *Claudius*). Intenția ludică din titlu nu a avut corespondentul sperat: era o simplă joacă, nu o mostră de joc. Lucru cu atât mai deranjant cu cât fragmentul central ales – sosirea actorilor şi indicațiile prințului către ei – cere o finețe teoretică majoră şi impune resursele interpretative de rigoare.

Masa rotundă organizată ca de obicei spre sfârşitul manifestării a avut loc sâmbătă, 6 septembrie. Demarate într-o atmosferă neprotocolară şi destinsă, discuțiile au deviat, astfel încât la un moment dat aveam impresia că asist la confruntarea a două tabere formate *ad-hoc*: membrii juriului şi o parte dintre criticii invitați adresau observații – juste, în fond, dar nediplomatice de vreme ce, oficial, concursul

nu luase încă sfârşit –, iar concurenţilor nu le rămânea decât să se apere, după pricepere şi puteri.

De unde până mai deunăzi, nemulţumea frecvent amprenta prea evidentă pe care îndrumătorul o lăsa în pregătirea tânărului actor, acum lipsa ori precaritatea ghidajului făceau ravagii. Cristina Modreanu a găsit formula suavă pentru a exprima acest puternic semnal de alarmă: „Am impresia că nimeni nu se pregăteşte special pentru această Gală". Deoarece anterior fusese enunţată opinia că „scăderea calităţii Galei se datorează în primul rând profesorilor", unii dintre competitori s-au simţit dintr-odată eliberaţi de orice vină individuală. Şi au şi glăsuit în consecinţă!...

Cu tact şi înţelegere, Lari Cosmin Giorgescu a spus că nu profesorul i se pare problema, ci sistemul de învăţământ vocaţional în sine, că oricât har pedagogic şi măiestrie aristică ar avea un cadru didactic, nu e omeneşte posibil să aibă grijă de construcţia fiecăruia dintr-o grupă extrem de mare şi că efectul actualei formule comprimate de educaţie artistică îl constituie „actorii-rulmenţi".

După cum se deducea şi din multele texte prezentate chiar în serile respective, tinerii păstrează cumva ideea că soarta lor profesională s-ar împiedica invariabil de obtuzitatea sau pretenţiile unui regizor, director sau confrate care nu i-ar pricepe, i-ar debusola sau chiar i-ar strivi. Nu am auzit însă ridicată problema talentului, a pasiunii, a căutării, a lucrului cu sine însuşi.

Juriul a decis ca „din respect" (sic!) să nu acorde premiul pentru cea mai bună actriţă. Cel mai bun actor a fost declarat Pavel Danil Bârsan. Matei Rotaru şi Ioana Barbu au primit Premiul „Sică Alexandrescu". Cel mai bun spectacol a fost *Metamorfoze*. Prinţul Şerban Cantacuzino a acordat Premiul „Maria Filotti" – instituit anul trecut ca „premiu de încurajare" destinat „unui tânăr talent în ale actoriei" – lui Lari Cosmin Giorgescu, iar Asociaţia Master Class a decernat Premiul „Timică" spectacolului *Apa de Havel* de Matei Vişniec. Opţiunile publicului – exprimate pe buletine de vot după fiecare seară de concurs – au decis ca laureaţi să fie: la titlul de cel mai bun actor Matei Rotaru, iar la Secţiunea grup – *Just Push* Play.

CÂŞTIGĂTORII GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP 2008

Ediţia din 2008 a Galei Tânărului Actor HOP s-a încheiat în seara zilei de 6 septembrie. În urma deliberării juriului format din **Alexandru Berceanu** (regizor), **Andreea Bibiri** (actriţă), **Florin Fieroiu** (coregraf), **Dan Tudor** (regizor) şi **Virginia Mirea** (actriţă) au fost desemnaţi următorii câştigători:

PREMII ACORDATE ÎN CADRUL GALEI TÂNĂRULUI ACTOR

PREMIUL TIMICĂ, acordat de către Fundaţia Master Class: spectacolul **APA DE HAVEL** de Matei Vişniec cu: Lorena Lupu şi Dorin Ionescu

PREMIUL „MARIA FILOTTI", acordat de către Prinţul Şerban Cantacuzino: **LARI COSMIN GIORGESCU**

PREMIILE GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP

Premiul SICĂ ALEXANDRESCU, premiul special al juriului**: MATEI ROTARU** şi **IOANA BARBU**

Premiul pentru cea mai bună actriţă, Secţiunea individual: NU SE ACORDĂ

Premiul pentru cel mai bun actor, Secţiunea individual: PAVEL DANIL BÂRSAN

Premiul pentru cel mai bun spectacol – Secţiunea grup: spectacolul **METAMORFOZE** cu: Vlad Drăgulescu şi Ruxandra Chelaru

PREMIUL PUBLICULUI

secţiunea individual: MATEI ROTARU

secţiunea grup: **„JUST PUSH PLAY"** cu: Ana Maria Cazacu, Dragoş Muscalu, Robert Pavicsits, Giorgiana Elena Popan, Bogdan Rădulescu.

DIPLOMA DE EXCELENŢĂ, a fost acordată domnului VIOREL CHIURTU, director al Centrului Cultural „Euxin" din Mangalia, pentru sprijinul consecvent acordat GALELOR HOP.

Galați

FESTIVALUL NAȚIONAL DE COMEDIE

Daria DIMIU

Premii mari și Premiul „arici"

Actualul Festival Național de Comedie derivă din Colocviul despre Arta Comediei, întemeiat în 1976 de criticul de teatru Valentin Silvestru şi Aurelia Cazacu, pe atunci secretară literară a Teatrului de stat din Galați, pe vremea directoratului lui Mihai Mihail. Era un prilej de a reuni critici, dramaturgi, regizori, actori... În 1988, sub directoratul lui Adrian Lupu, manifestării i s-a dat o nouă denumire, FESTINGAL, care permitea şi deschiderea spre arta teatrală de peste hotare. Cu (inerente) întreruperi şi titulatură din nou schimbată postrevoluționar, Festivalul Național de Comedie de la Galați a ajuns la a XX-a ediție, găzduită de Teatrul „Fani Tardini". Cele 10 zile (3–12 octombrie) au cuprins, pe lângă spectacolele de seară, şi lansări de carte, un atelier despre grotesc, proiecția unor scurte filme asupra a două manifestări teatrale româneşti. La conferința de presă organizată în debutul Festivalului au participat îmbucurător de mulți reprezentanți ai mass-media (presă scrisă, radio şi TV), încât s-a stat şi pe trepte. Afluxul acesta nu s-a repetat, din păcate, şi la spectacole: publicul a fost mai puțin decât în anii precedenți.

Membrii juriului au fost: Constantin Codrescu (actor, preşedintele juriului); Tino Geirun (regizor, directorul Teatrului Pygmalion din Viena), criticii Ştefan Oprea, Marinela Țepuş (director al Teatrului „G. Ciprian" din Buzău); şi semnatara acestor rânduri.

În deschiderea Festivalului, s-a prezentat *hors concours* ***Camerista*** de Hermann Broch (regia Dan Stoica), având premiera oficială în ajun. Construit la limita firavă dintre amintire şi mărturisire, spectacolul prilejuieşte reîntâlnirea publicului gălățean cu Florina Cercel, care a debutat în oraşul de pe Dunăre.

Venit de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, spectacolul ***OO!*** descris de caietul-program drept „creație colectivă" după basmul *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, a impresionat prin coerență regizorală, prin bucuria jocului, prin economia mijloacelor scenografice şi prin buna dispoziție creată. Personajele principale sunt migălit caracterizate prin atitudine, cuvânt şi forța şi nuanțele privirilor. *Moşul* (Tudor Tăbăcaru), *Baba* (Cătălina Ieşanu), *găinuța Nuța* (Andreea Gavriliu) şi *cocoşu'* – evident, roşu! – (Cezar Antal) se disting prin naturalețe şi talent. Crearea unor surse de umor din jocul pe cuvinte din spectacol cu conotație sexuală în vorbirea uzuală şi chiar introducerea unei foarte cunoscute strofe construiesc episoade licențioase fără a cădea însă în vulgar.

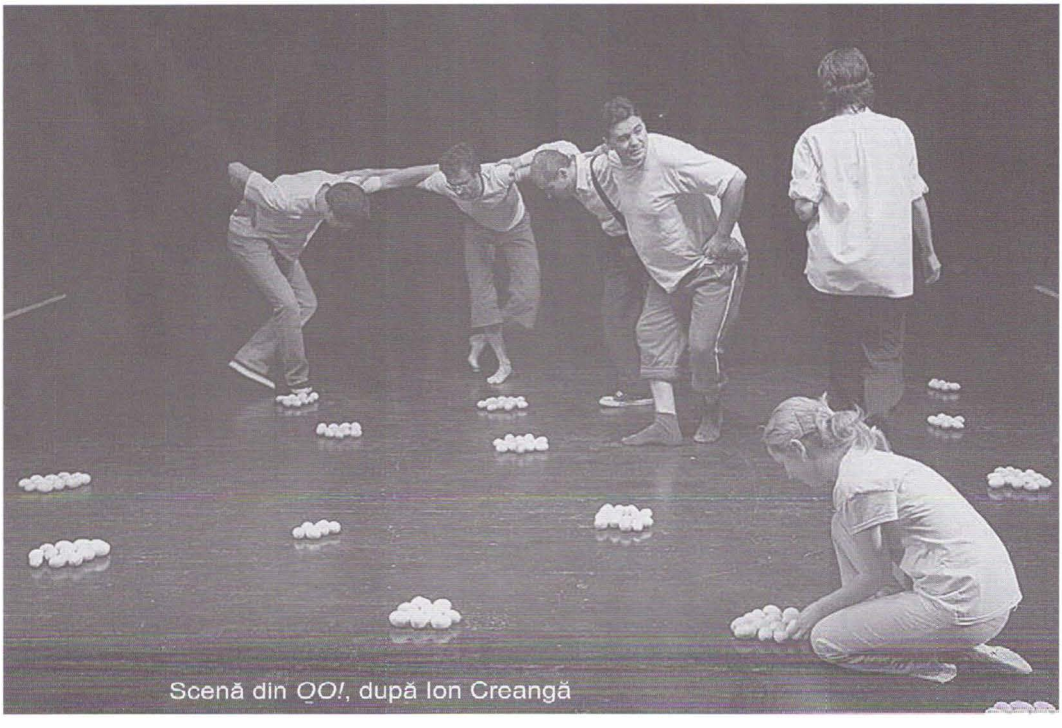
Tudor Tăbăcaru şi Cătălina Ieşanu au revenit în spectacolul ***Un bărbat şi mai multe femei*** după Leonid Zorin (regia Louise Dănceanu). Un bărbat, banal ca soț şi cetățean, se pomeneşte pradă unui tăvălug (absurd, în fond): el adoarme pe canapeaua din domiciliul conjugal, mişcările lui zbuciumate indică stresul de a trebui să obțină a doua zi o adeverință absurdă, astfel încât întâmplările ulterioare par a urma logica şi stranietatea visului. Multiplele femei interpretate de Cătălina Ieşanu – nevasta (*Ana*), infirmiera („*domnişoară Registratura*"), doctorița psihiatră, colega mereu răcită, piaza-rea din tren, poeta Istomina, vecina Vera şi directoarea – oricum diferențiate prin costum, sunt individualizate de actriță prin prefacerea vocii

şi prin reliefarea unor trăsături caracterizante, precum rigidizarea şi rutinizarea nevestei, veşnic preocupată de aspirator, rigoarea de fațadă a doctoriței părăsite de iubit, boemia poetei etc. Înspre final, când soțul îşi va fi descoperit forța de atracție şi virilitatea, când drama conjugală se va fi aplanat, nimic nu întoarce lucrurile la starea inițială, de somn. Dar ritmul antrenant al muzicii de final imprimă aplauzelor cadența dorită, şi nerezolvarea episodului oniric e trecută cu vederea.

Pentru reprezentația ***În rolul victimei*** de Vladimir şi Oleg Presniakov (Teatrul Metropolis, regia Felix Alexa), secvențele video nu au funcționat în parametri normali, ceea ce a dăunat ansamblului şi intenționalității spectacolului.

Premiera teatrului-gazdă ***Tot ce se dă*** de Ioan Peter foloseşte – conform declarației regizorului Eugen Făt din caietul de sală – doar trei din cele 74 de pagini ale piesei. Pe scurt, trei tineri sunt amăgiți de către un misterios sponsor că vor fi ajutați să plece peste hotare, dar încă din tren cad victime traficului de organe. Ajunşi în străinătate, au temporar o slujbă la negru într-un local de duzină, unde o imigrantă este silită să facă striptease, mănâncă din gunoaie, iar finalul apoteotic al acestui periplu este că abia ca autostopişti într-o versiune parodică modernă a bărcii lui Caron (condusă de un compatriot – cumplită potrivire) izbutesc să vadă destinația visată. Este percepția sufletelor. Doar fotografiile îngălbenite de vreme mai atestă trecerea lor printr-o lume unde individul, devenit interşanjabil, şi-a pierdut demult valoarea.

Tragismul substanței, dublat şi de nuanțele cromatice reci (albul aseptic al vameşului şi al fundalului, negrul aripilor de înger, albastrul valizelor de lemn) este însă coagulat în imagini bine decupate, contrabalansat de diafanul aripilor de înger, îndulcit de umorul fin, învăluitor al situațiilor scenice.



Scenă din *OO!*, după Ion Creangă

Exploatarea fizică intensă a actorilor este bine şi permanent stăpânită. Se remarcă teroarea înscrisă pe chipul fetei puse să facă striptease („La Petită Roză") sau degetele închircite la picioarele unui personaj de câte ori textul presupune un pericol iminent.

Una dintre cele mai triste replici ale piesei, posibilă cheie a spectacolului, este „Ce fac când am timp liber? Privesc soarele cum apune, mănânc, dorm şi *sunt fericit*" (s.n.). Rostită de unul dintre tineri, pare gândită, resimțită de toți, într-o societate de consum unde până şi oamenii au devenit mărfuri, fericirea a rămas doar la rang de hobby şi doar sporadică.

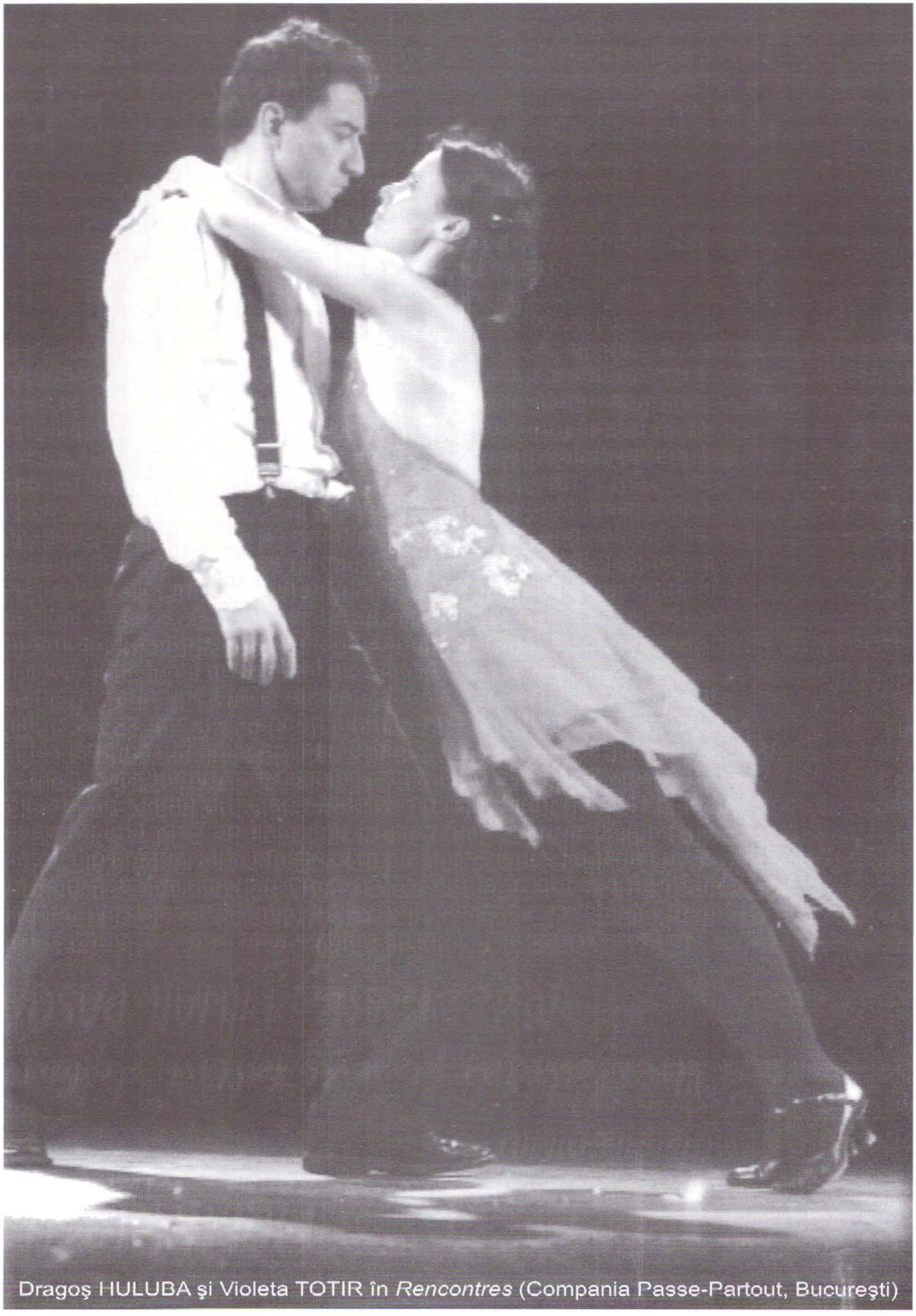
Cosmin Panaite (*Altul*), Tania Ganea (*Femeia*), Iulian Costea (*Unul*) şi Marius Smântână (*Celălalt*), toți angajați de câteva luni, au primit pentru debut premiul „Sandu Pârvu" instituit anul acesta de prietenii acestui inimos animator, la împlinirea unui deceniu de la dispariția sa. Lăudabilă atât temeritatea regizorului de a aborda o piesă cu temă contrară dorințelor generației sale, cât şi a directorului instituției de a accepta un asemenea proiect.

Sub bagheta aceluiaşi Eugen Făt, care entuziasmase în seara precedentă prin coerență, siguranță a expresiei, prin jonglarea cu imagini, a venit de la Teatrul de Nord din Satu Mare ***Bărbierul din Sevilla feat. Cehov***. De parcă nu ar fi fost de ajuns alăturarea celor două texte dramatice, subtitlul mai şi anunța: *Episodul I: Întâlnirea/A Talalkozas*. Regizorul a pornit de la o idee acceptabilă din punct de vedere teoretic: un regizor de filme pentru adulți vrea să îşi schimbe cariera, şi îşi propune realizarea unei pelicule despre dragoste şi condiția artistului. Eşuează lamentabil, pentru că nu a ştiut când şi unde să se oprească. A împins parodia spre grotesc, dar nu a ştiut să-l stăpânească. Totul a fost suguşat de kitschuri (fără legătură cu estetica urâtului!). Nu a păstrat o convenție unitară. Pasajele despre teatru preluate din *Pescăruşul* de Cehov şi intenționate drept profesiune de credință nu ajungeau cutremurătoare la public, năpădite de balastul înconjurător. Surse de umor de bună calitate – precum folosirea unor citate cinematografice, inventarea unei maşinării suspendate de ninsoare sau redarea la scală mărită a grilajului dintre frumoasa Rosine şi pretendentul ei – şi-au pierdut seva prin însăşi lungimea şi aglomerarea dominante în reprezentație.

Venit de la Teatrul Mic, spectacolul ***Jacques sau supunerea*** de Eugen Ionescu (regia Florin Fătulescu) şi-a cucerit un binemeritat succes de public datorită interpretării actoriceşti.

Portrete (3/4 profil) de epocă atârnă vălurite pe laterale, închipuind „străbăunii" (sic! – traducerea e semnată de Vlad Russo şi Vlad Zografi). Intrarea actorilor se face printr-o ramă deformată. Secvența finală conține o referire scenografică (ironică? necesară?) la următoarea piesă ionesciană *Viitorul e în ouă* (1951): balansoarul ca maşinărie infernală sugerează discret că, prin sexualitate, proaspătul cuplu intră în normalitatea dorită de familie; numeroasele ouă supradimensionate inscripționate cu nume de meserii sunt preluate de celelalte peronaje într-un volei pueril şi stereotip şi aranjate ca în rastel la buza scenei.

Purtător de speranțe în faşă, spectacolul ***Gaițele*** de Alexandru Kirițescu nu s-a ridicat la înălțimea aşteptărilor. Scenele nu sunt lucrate/cizelate nici ca întreg, nici individual. Fiecare partitură în parte ar fi putut fi mult mai mult exploatată, dar pare lăsată în suspensie. Poate în efortul de atragere a publicului tânăr, punerea în scenă mutase accentul de pe suculența textului şi a situațiilor pe diverse cântecele, a căror interpretare la rampă transforma întregul dintr-o comedie de oameni mari într-un spectacol fără pretenții pentru preşcolari. Melodiile în sine sunt supărătoare, cu o tentă revolută. Revin primele măsuri din „Mai vino iar în gara noastră mică", referiri la călătorii sau bagaje, iar



Dragoş HULUBA şi Violeta TOTIR în *Rencontres* (Compania Passe-Partout, Bucureşti)

valizele purtate de Dudulence în prolog şi geamantanul cu care pleacă Mircea după parastas nu au rost ca informaţie adusă bietului privitor. Decorul este bătrânicios, ilogic şi uşor kitsch. Fereastra de unde surorile clevetitoare pândesc cortegiile funebre este înlocuită cu un gard de fier forjat în fundal (care în mod bizar se vede şi când scena e gândită a înfăţişa odaia de suferinţă a Margaretei), Zamfira şi Fraulein intră pe uşi aflate pe o parte şi pe alta a scenei, deşi e greu de imaginat că ar exista trei corpuri de clădire, pe leagănul din stânga scenei coboară un lujer de plastic. Comicul de limbaj – majoritar bazat pe expresii olteneşti – se pierde la un spectacol montat în Ardeal (Teatrul de Nord, Satu Mare) şi jucat în deplasare în Moldova, iar cel de situaţii păleşte în lipsa unor temperamente vulcanice.

Pentru ***Dragostea durează trei ani***, dramatizare după romanul lui Frederic Beigbeder (regia Chris Simion), locurile amplasate pe scena Casei de Cultură a Studenţilor au fost ocupate în timp record. Spectatorii au stat şi pe podea, în faţa primelor rânduri de scaune, invadând spaţiul şi aşa restrâns de joc. Ceea ce de fapt a fost speculat întru mai bine, spectacolul fiind oricum conceput ca o celebrare a unui recent pronunţat divorţ, la care publicul e invitat.

De la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, ***Mai cântă odată, Sam*** de Woody Allan (regia Bogdan Drăgulescu) a adus o notă de originalitate prin structura textului propus. Proiecţiile laterale cu Humphrey Bogart şi fosta soţie a personajului principal (convenţional îmbrăcată într-un roşu diabolic) au captat atenţia doar prin natura lor conflictuală, nu ca fiind înfruntarea dintre pasiunea intelectuală şi micimea cotidiană. Ca atare, reflecţia posibilă asupra condiţiei artistului, umorul implicit între calitatea individului şi a mediului său nu au ieşit în evidenţă.

Savuroasa comedie ***Bolnavul închipuit*** de Molière nu s-a adaptat, probabil, la un spaţiu de joc mult mai larg decât în Bucureşti şi va fi pierdut ceva din energie. Proaspeţii absolvenţi ai UNATC (clasa prof. univ. dr. Adriana Popovici) în regia prof. asoc. Mirela Gorea sunt obişnuiţi să joace într-o sală a Universităţii, unde familiaritatea spaţiului, tinereţea (şi numărul!) spectatorilor imprimă o vitalitate aparte spectacolului. În rolurile celui ce se imaginează suferind şi a hâtrei servitoare *Toinette*, Gabriel Costin, respectiv Valentina Zaharia nu conving pe deplin. De remarcat amestecul de candoare şi seriozitate presărat de Xing Elena Ling în rolul lui *Louison* şi candoarea uşor impertinentă a Iolandei Covaci (*Angélique*), îngâmfarea lui *Thomas Diafoirus* (George Albert Costea).

Derivat prin actualizare cu orice preţ din *Chiriţa în provincie* de V. Alecsandri, ***Chiriţa €uroparlamentară*** de la Teatrul de Stat Oradea nu mai avea prea multe în comun cu comedia spumoasă a Bardului de la Mirceşti. Regizorul Ion Sapdaru şi-a propus o radiografie a timpurilor şi societăţii actuale, însă dorinţa de a face cât mai multe a dăunat clarităţii spectacolului şi savorii textului. În rolul principal, Daniel Vulcu în travesti merită cuvinte de laudă. Numai că, posesoare de decapotabil roz (nu de bidiviu), transformată în soţie de deputat care se vrea europarlamentară, dar se sperie în oglindă de ea însăşi din cauza buzelor mărite pentru că moda o cere, personajul nu avea o substanţă pe care talentul actoricesc să o susţină.

Conform noii viziuni, Luluţa are 15 ani, pare adepta curentului stilistic *emo* (fără depresii, însă, căci regizoral e prea superficial construită), se pregăteşte pentru bac – ceea ce nu prea e credibil în cazul unei asemenea adolescente –, dar nu-şi face relative griji decât pentru probele scrise, întrucât i-au spus ei băieţii că pe celelalte le... „stăpâneşte"(!)... Scopul ei în viaţă – dedus din prima ei cântare (nicidecum a lui Flechtenmacher) – e „shooting, meeting casting"; iar ea însăşi e, de amorul rimei, o *darling*. Leonaş e revoluţionar: intră în scenă în costum de camuflaj descheiat la piept

de se vede chipul lui Che Guevara pe tricou, când trage la Chirița în gazdă e militar de culoare...

Încă de la citirea distribuției, transformarea lui Musiu Şarlă în Sir Charles nu părea o idee bună. Din păcate, curgerea spectacolului a confirmat!... Chiar dacă s-a dorit actualizarea până la capăt şi dacă engleza este mai cunoscută sau barim are o mai mare popularitate decât franceza, alterarea textului în substanța lui nu poate fi trecută cu vederea. În plus, personajul este distrus în mod inacceptabil: Sir Charles poartă pantaloni pe sub kilt (deşi nimic din spectacol nu-l indică drept scoțian), îşi îndeplineşte acelaşi rol de preceptor ca în textul lui Alecsandri – cu toate că a-i citi lui Guliță din *Hamlet* e mai rău decât a strica orzul pe gâşte cu isprăvile lui Telemah din textul originar. După cum se laudă Chirița, englezul a fost adus de Bârzoi de la un târg de majordomi şi cu greu cizelat de ea însăşi.

La fel, punerea în acord cu timpurile nu justifică intonarea în deriziune de pe scenă a imnului național, şi nici finalul cu relatarea Saftei cum că satul Bârzoieni ar fi ajuns luat de ape în Ucraina.

Mihai Mălaimare (invitat cu Recitalul *Actorul* de Mircea Dinescu) şi-a anulat prezența printr-un mail, cu nici 48 de ore înainte de ora fixată a reprezentației. Ca la teatru, minusul s-a transformat în plus: spectacolul ***Ludwig, Nicolo & Jo*** a încântat asistența. Prezentatoarea (Georgeta Ciocârlan) anunță audiența că, întrupați în persoana „unor actori mai rar utilizați", marii muzicieni *Ludwig van Beethoven* (Mihai Bisericanu) şi *Nicolo Paganini* (Radu Gheorghe) revin uneori pe pământ pentru a susține împreună concerte. Partituri recognoscibile de facuri diferite (*Oh, Susannah*, *Can Can* de Offenbach, *Bolero* de Ravel, *Dans ungar nr.5*, *Katiuşa* etc.) răsună spre deliciul publicului, însoțite de sclipiri de finețe actoricească.

Comedia bulevardieră ***Fanteziile sexuale ale soțului meu aproape că m-au înnebunit*** de John Tobias de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia Puiu Şerban) a fost, şi ea, bine receptată. Un cuplu din *middle class*, căsătorit de ceva (poate prea multă) vreme, aflat în căutarea iluzoriei fericiri perfecte, antrenează printr-o suită de peripeții în jocul lor pe toți ce le trec pragul.

După cum sugerează şi titlul ales, în ***Rencontres***, Dragoş Huluba şi Violeta Totir de la Compania Passepartout – D.P. recreează prin emoție nonverbală o suită de întâlniri. Perechea pliază expresivitatea pantomimei în principal pe cadre de rapel cinematografic, redând reverențios, nostalgic sau uneori parodic secvențe faimoase cu Charlot, din *Dansând în ploaie*, filmele cu James Bond sau din *Titanic*. Dintre cele mai interesante crâmpeie ale reprezentației amintim episodul plin de poezie când tristețea îngerului se preschimbă-n fulg de nea şi respectiv ilustrarea expresiei franceze *métro-boulot-dodo*.

În montarea venită de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti cu ***D'ale carnavalului*** de I.L. Caragiale (regia Lucian Sabados), încurcăturile cauzate de *traducere* şi amplificate de atmosfera de carnaval şi de costumele schimbate sunt temperate de intervenția unui personaj care sparge convenția înfiripată, anunțând ce act urmează.

Pe scena CCS a avut loc spectacolul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iaşi cu ***Audiția*** de Aleksandr Galin (regia Claudiu Goga). Decorul impresionează prin acuitate aproape documentară, dar îmbinarea de culori terne (numai verdele țipător de pe fundal şi cele două înscripții stacojiu-sângerii în rusă sparg avalanşa de griuri) are modestia de a crea spațiul de joc, şi de a scoate în evidență jocul actorilor. O inimă ca de funingine pe faianța albă odinioară clamează „love USA", amar(nic)ă ironie la adresa personajelor încovoiate de permanenta tranziție, pentru care şi barul de noapte din Singapore pare o şansă minunată. Poveştile femeilor

mature venite ca urmare a unui anunț greșit tipărit dau la iveală drame felurit resimțite în funcție de educația, vârsta sau apartenența socială a personajelor. Umorul lor se naște din disperare, din secătuire.

Spectacolul ***Falstaff*** al teatrului-gazdă a încheiat competiția. Interpretul rolului principal a fost premiat de către cotidianul local *Viața liberă*.

Reprezentația *melan-comică* ***Domnul Sisif*** de Radu F. Alexandru (ARCUB, regia Mircea Cornișteanu) programată după decernarea premiilor i-a adus pe scena Teatrului Fani Tardini pe Ileana Stana Ionescu și Ion Lucian.

Work-shop-ul susținut de prof. niv. Miklos Bacs de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj pe tema incitantă „Valențele tragicomice ale grotescului" a trebuit schimbat din mers. Profesorul – actor al Teatrului Maghiar din Cluj – venise hotărât să construiască împreună cu participanții o anumită scenă. Dar, în fața unei audiențe restrânse, formate majoritar din tineri (câțiva liceeni și trei studenți la actorie de la Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați), Miklos Bacs a fost nevoit să își adapteze discursul. Într-o scurtă, dar înflăcărată introducere teoretică, profesorul a reamintit că grotescul are o valoare intrinsecă zguduitoare, că amalgamarea de tragic și comic conținută poate fi citită drept semn al singurătății și mai cu seamă că „grotescul nu este interpretarea unei lumi, ci crearea unei lumi". Atelierul s-a terminat printr-o serie de exerciții de conștientizare, stăpânire și canalizare a energiei.

Aparent, pelicula destinată Festivalului de Comedie de la Galați și cea despre recent încheiata întâlnire a clovnilor de teatru de la Sighișoara nu au în comun decât realizatorul (Armand Richelet Kleinberg). Dar ambele sunt mai apropiate de ciné-vérité decât de documentar. Întocmite cu căldură, surprinzând cu ochi de artist în egală măsură momente de expresie emoțională și artistică, ambele pelicule conțin cadre cu expresii ale spectatorilor. Fără comentariu sonor, imaginile în sine amintesc de importanța teatrului *în* și *pentru* societate.

Anii de existență îl califică deja drept festival de tradiție, dar numărul edițiilor îl recomandă drept o manifestare tânără, unde căutările și eventualele nereușite sunt semn al vitalității și al febrilității creatoare.

Provenite de la teatre din mai multe puncte ale țării, montările au dovedit o mare diversitate ca abordare a comicului, opțiuni repertoriale, raportări la textele dramatice alese. Totuși, decada dedicată la început de octombrie comediei nu a fost ferită de accidente și surprize.

Premiile

Juriul a acordat următoarele premii:

Premiul pentru cel mai bun spectacol – ***OO!*** creație colectivă după Ion Creangă, regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț;

Premiul pentru regie – **Alexandru Dabija** pentru *OO!*

Premiul pentru interpretare feminină – **Cătălina Ieșanu**, pentru interpretarea rolurilor din *OO!* și *Un bărbat și mai mule femei*

Premiul pentru interpretare masculină nu s-a acordat.

Premiul pentru scenografie i-a revenit lui **Ștefan Caragiu**, pentru decorurile de la *Audiția* și *Jaques sau supunerea*.

Premiul special al juriului – spectacolului ***Rencontres***

Premiul „arici", instituit din nevoia de a sancționa deraierile de la ținuta estetică și – în cazul de față – inclusiv de la cea etică s-a acordat ex aequo spectacolelor *Bărbierul din Sevilla feat. Cehov. Episodul I/A Talalkozas* și *Chirița €uroparlamentară*.

Premiul „Sandu Pârvu" acordat pentru debut tinerilor **Tania Ganea, Cosmin Panaite, Iulian Costea** și **Marius Smântână** din premiera *Tot ce se dă* de la Teatrul „Fani Tardini" din Galați.

Cele două mențiuni disponibile au luat calea Teatrului Mic din București, fiind destinate **Valentinei Popa** și **Oanei Albu** pentru interpretarea rolurilor din *Jaques sau supunerea* de E. Ionesco.

Sfântu Gheorghe

STAGIUNEA 60

Nina ȚÎNȚAR

Învățăturile lui Tamási Áron către spectatorii săi români

Din toamna lui 2008 până în vara lui 2009, Tamási Áron din Sfântu Gheorghe își va tot întoarce chipul spre oglindă, că așa-i stă bine unui teatru care a ajuns la stagiunea nr. 60. Și multe vor fi oglinzile puse în fața lui Tamási Áron, din această confruntare el poate ieși fie cu o depresie (hai să-i zicem criza de la 60 de... stagiuni), fie cu o poftă nebună de a ne povesti despre revelațiile fizice și morale pe care le-a trăit în fața neiertătoarelor oglinzi. Și dacă oglinzile perfecte sunt cele nevăzute, cred că marile revelații Tamási Áron le-a avut în confruntarea cu ochii și aplauzele miilor de spectatori care, de-a lungul a 60 de stagiuni, i-au tot trecut pragul și i-au măsurat identitatea și rostul. Cum ar suna câteva dintre revelațiile astea, încerc eu acuma să vă spun, de pe pozițiile unui spectator român, care a avut multe de învățat din relația cu Tamási Áron.

1987 este anul când am trecut pentru prima dată pragul lui „Tamási Áron". De fapt, instituția al cărei prag l-am trecut eu atunci se numea Teatrul Maghiar de Stat. Tot în 1987, autoritățile vremii hotărăsc înființarea unui teatru românesc în Secuime, cele două teatre sunt nevoite a împărți aceeași micuță clădire și, oficial, sunt identificate drept secții – română și maghiară – ale unei instituții care va purta numele de Teatrul din Sfântu Gheorghe. Altfel spus, teatrul românesc a fost aruncat peste noapte în ograda Teatrului Maghiar, cele două instituții primind același ordin: împărțiți birourile, atelierele, scena, și fiți ca frații! Dincolo de frăția forțată a secuiului cu românul, oamenii de teatru maghiari și români s-au trezit în brațe cu o problemă care, paradoxal, îi apropia, dar îi și învrăjbea: aveau de împărțit o clădire care era prea mică chiar și pentru nevoile unui singur teatru, așa că cele două instituții artistice au fost de fapt condamnate a se călca reciproc pe bătături. Între timp, România, odată cu ea și orașul Sfântu Gheorghe, a trecut prin multe schimbări – de regim politic, de secol, de mileniu –, situația celor două teatre a rămas însă neschimbată, ele confruntându-se și azi cu aceeași mare problemă: insuficiența spațiilor de joc și de repetiții. De mai bine de două decenii, Tamási Áron și Andrei Mureșanu se chinuiesc reciproc, din cauza că sunt obligați a-și desfășura activitatea într-un imobil care a fost proiectat a răspunde necesităților unui singur teatru. A împărți o clădire cu o singură scenă mare și cu un singur spațiu de repetiții, înseamnă interminabile și chinuitoare negocieri pentru a găsi soluții de finalizare a cel puțin 10 spectacole pe stagiune (5 pentru fiecare dintre cele două instituții), în timp ce spațiile clădirii permit construirea în condiții normale a maximum 5 premiere. Deși teatre mici și sărace și în ciuda faptului că problemele de spațiu s-au adâncit de la stagiune la stagiune, ambele instituții au reușit a fi personaje active în viața comunității covăsnene. Realitatea este că Tamási Áron a fost fratele mai mare și mai înțelept, căruia Andrei Mureșanu și spectatorii români îi datorează foarte multe: spațiul de întâlnire cu oferte teatrale de calitate, un spirit competitiv extrem de benefic

pentru evoluția artistică a trupei de la „Andrei Mureşanu", o ambianță culturală neviciată de manipulările politice – o atmosferă care a făcut din Sfântu Gheorghe un oraş unde se respiră european.

Capitolul la care nu doar teatrul românesc din Sfântu Gheorghe, ci multe teatre din România au de învățat de la Tamási Áron este relația cu publicul său, felul cum a ştiut să-şi construiască o comunitate a spectatorilor care îi este aproape la bine şi la rău. Din 1948, când a luat ființă instituția, sub denumirea de Állami Magyar Népszinház/ Teatrul Popular Maghiar de Stat, s-a lucrat la relația cu publicul/comunitatea în mod programat. Ce se va petrece în stagiunea 2008–2009 a lui „Tamási Áron" este ACTUL 60 al celei mai importante piese la care Teatrul maghiar din Sfântu Gheorghe tot lucrează de la inființarea sa: *relația cu publicul.* Cine face o incursiune în istoria acestui Teatru va observa că *relația cu publicul* a fost piesa de rezistență din repertoriul fiecărei stagiuni. În mod cert, de-a lungul anilor, relația Teatrului Maghiar din Sfântu Gheorghe cu publicul său nu a fost o înduioşătoare poveste de amor, cu artificii şi jurăminte solemne de fidelitate reciprocă. Este vorba de o relație care a avut dramatismul unei piese de teatru fără de sfârşit, cu scene de rătăcire, inerente oricărui început, cu întâlniri şi regăsiri memorabile, cu reuşite şi căderi, cu presiuni şi încercări eroice de rezistență – bref, cu necontenite căutări ale rosturilor Teatrului în lumea de ieri, de azi şi de mâine.

Din istoria Teatrului Maghiar din Sfântu Gheorghe, am să rețin acum doar perioada fără de care „Tamási Áron" şi publicul său nu ar fi trăit azi bucuria stagiunii 60. Este vorba de începutul anilor '70, când Teatrul face primii paşi peste graniță, cu turnee în spațiul cultural al fostei lugoslavii, apoi în Ungaria. Trupa din Secuime începe o colaborare de lungă durată cu Teatrul Petöfi din Veszprém, un parteneriat care se finaliza prin turnee organizate din doi în doi ani. În acei ani, Teatrul Maghiar din Secuime şi-a format REFLEXUL curiozității de a privi dincolo de spațiul cultural de fiecare zi şi de a se confrunta cu performanțele artistice ale altora. Un reflex al curiozității pe care l-a format şi în rândul publicului său. Exercițiul de întărire al acestui nobil REFLEX AL CURIOZITĂȚII – fără de care nicio artă, inclusiv şi mai ales teatrul, nu ar exista – a continuat cu lansarea Colocviului Național al Minorităților. Este vorba de o Întâlnire teatrală concepută a reuni periodic trupe şi companii maghiare, germane şi evreieşti, alături de prestigioase teatre româneşti care aveau în repertoriul lor piese din dramaturgia minorităților naționale din țara noastră. Primele două Colocvii au fost adevărate evenimente culturale, cu efecte multiple şi de durată, care s-au regăsit mai ales în provocarea unor dezbateri pe teme teatrale, dialoguri prin care teatrul maghiar din Transilvania s-a conectat la probleme de maximă actualitate ale teatrului european. Rezonanța națională şi internațională a Întâlnirilor teatrale organizate de Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe a fost percepută de autoritățile comuniste ale vremii drept o abatere de la programul „oficial" de afirmare a identității şi, culmea!, drept o tendință de izolare, motiv pentru care ediția 1982 a Colocviului a fost suspendată.

La mijlocul stagiunii 60, Tamási Áron s-a hotărît să-şi facă un cadou, pe care să-l poată dărui apoi publicului din Sfântu Gheorghe şi teatrului românesc: lansarea, la sfârşitul lui martie 2009, a unei Bienale Teatrale Internaționale, într-o formulă construită pe temelia acestui „eflex al curiozității", care dă substanță şi farmec oricărui dialog/gest cultural. Numele Bienalei Teatrale va fi chiar REFLEX, iar la această denumire organizatorii au ajuns privind, deopotrivă, spre trecutul şi viitorul lui „Tamási Áron". Un trecut în care Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe a avut mult de suferit de pe urma prejudecăților de tot felul: prejudecăți despre maghiari, despre relațiile interetnice din Secuime, despre Teatrul din Sfântu Gheorghe – despre teatru ca ofertă de comunicare. Cum dintotdeauna şi pretutindeni, cauza tuturor prejudecăților este *lipsa curiozității*, Tamási Áron înțelege a-şi împlini rostul de instituție comunitară printr-un proiect care

Scenă din *Miracolul*, după Tamási Áron, regia László Bocsárdi

să celebreze REFLEXUL curiozității şi care să încurajeze *reflexiile în gândire şi în oglinda Teatrului*. De când a devenit directorul Teatrului, din decembrie 2005, regizorul László Bocsárdi şi-a concentrat privirea spre ceea ce se întâmplă în marile teatre europene şi căuta o soluție pentru a oferi şi publicului din Sfântu Gheorghe şansa de a privi în *aceeaşi direcție*. Soluția unui festival deschis spre teatrul european, fie el în forma unei bienale teatrale, este veche şi bătătorită, doar *criteriile de selecție* îi pot justifica importanța şi rostul. În materie de artă, criteriile de selecție sînt mereu în schimbare şi depind de gustul celor ce privesc, compară, fac ierarhii şi, unii dintre ei, răsplătesc artiştii cu mult râvnite premii. László Bocsárdi şi-a asumat riscul de a face Programul REFLEXULUI său după un criteriu unic, care peste tot în lume produce mari controverse: *premiul de cel mai bun* cucerit de un spectacol în lumea teatrală din care face parte. Rămâne de văzut cum va fi privit criteriul după care László Bocsárdi va aduce la Sfântu Gheorghe spectacole din lumea teatrală europeană, până atunci amintesc o vorbă a lui George Banu, cum că asumarea de riscuri produce în mod necesar divizarea, dar în artă divizarea înseamnă confruntare şi activare de energii nebănuite. Şi eu cred că modul cum László Bocsárdi şi echipa sa îşi construiesc REFLEXUL are toate şansele de a activa energiile oamenilor de teatru care vor ajunge la Bienala Teatrală Internațională de la Sfântu Gheorghe. Dar mai importanți decât oamenii de teatru, pentru László Bocsárdi este publicul lui „Tamási Áron", căci REFLEXUL a fost conceput cu gândul la comunitatea spectatorilor din Secuime. Bocsárdi a pornit de la premisa că nu poate lucra cu adevărat în folosul lui Tamási Áron, decât oferind şansa spectatorilor din Sf. Gheorghe de a se întâlni periodic cu spectacole din alte lumi teatrale, pe care critica de acolo le-a considerat a fi cele mai bune. Iar lumile teatrale spre care REFLEXUL va privi mereu cu o vie curiozitate sunt cele din Europa Estică şi Centrală, cu precizarea că producțiile selectate din aceste spații culturale se vor bucura la fiecare ediție a Bienalei de compania unui mare teatru din Vest. Lumile teatrale care în martie 2009 se vor întâlni la Sfântu Gheorghe, pentru

Scenă din *Miracolul*, după Tamási Áron, regia László Bocsárdi

a celebra REFLEXUL curiozității şi pentru a-l sărbători pe „Tamási Áron" la 60 de stagiuni, vor fi reprezentate de: Teatrul Katona József din Budapesta, cu *Ultima noapte a carnavalului* de Goldoni (regia, Zsámbéki Gábor); Teatrul József Attila, Budapesta, *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt (r. Zsótér Sándor); Teatrul Odeon, Bucureşti, *Ionesco - Cinci piese scurte* (r. Alexandru Dabija); Stary Teatr, Cracovia, *Orestia* de Eschil (r. Jan Klata); Teatr Współczesny/Teatrul Contemporan din Wrocław, *Transfer!* (r: Jan Klata); Scena Plastyczna din Lublin, *Moisture*; Divadlo Komedie din Praga, *Der Prozess/Procesul* după Kafka (r. Dušan David Pařizek); Deutsches Theater din Berlin, *Orestia* după Eschil (r. Michael Thalheimer). Aşadar, România, Ungaria, Polonia, Cehia şi Germania se vor regăsi în reflexiile în gândire şi în oglinda Teatrului, pe care le va provoca prima ediție a Bienalei Teatrale de la Sfântu Gheorghe.

M-am întrebat ce cadou îi pot face spectatorii români şi oamenii noştri de teatru lui Tamási Áron, la aniversarea stagiunii 60? Răspunsul l-am aflat din incursiunea mea în istoria acestui Teatru. În ultimii 20 de ani, „Tamási Áron" l-a găzduit în casa sa pe „Andrei Mureşanu", acceptând să-şi împartă cu el mica şi săraca scenă, cu speranța că, într-o zi, românii se vor îngriji de propriul lor Teatru şi vor căuta o soluție ca acesta să aibă o casă a lui în Secuime. „Tamási Áron" a înțeles din prima că nu poate lucra în folosul teatrului maghiar decât ajutându-l şi pe „Andrei Mureşanu" să supraviețuiască. La aniversarea lui „Tamási Áron", cadoul pe care românii i-l pot face este un *gest de solidaritate*, pur şi simplu. Cred că Tamási Áron s-ar bucura să-i vadă pe oamenii de teatru români *solidari* în gestul de a trimite autorităților de la Bucureşti următorul mesaj: nu se poate lucra în folosul românilor din Secuime decât ajutându-l pe „Andrei Mureşanu" să se mute într-o casă a lui, pe care, după 20 de ani de existență, o merită din plin! Aşa cum, „Tamási Áron", la 60 de stagiuni, merită din plin să-şi recapete casa în care s-a născut. Dacă oamenii de teatru din România nu vor înțelege importanța şi urgența acestui gest de solidaritate, atunci toate vorbele frumoase, pe care le vor rosti la aniversarea celor 60 de stagiuni ale lui Tamási Áron, vor fi doar vorbe goale.

Petroşani

STAGIUNEA 60

Ruxandra ANTON

VALEA SĂRBĂTORII

La puține evenimente mi-a fost dat să întâlnesc o aşa atmosferă de zile mari cum s-a întâmplat la jubileul Teatrului Dramatic „I D Sârbu" din Petroşani. Prin Decizia nr. *2555* din 23 iunie 1948 a Ministerului Artelor şi Informațiilor s-a înființat Teatrul Poporului, Regionala Valea Jiului, prin despărțirea artiştilor de la Teatrul Poporului Bucureşti şi trimiterea lor la Petroşani şi Brăila. În sala Cazinoului muncitoresc, artiştii au montat cu Val Mugur, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Scenografia a aparținut lui Th. Kiriacoff-Suruceanu, iar actorii care au dat viață spectacolului au fost: R. Colberti (*Tipătescu*), P. Aslan (*Dandanache*), N. N. Matei (*Trahanache*), Romulus Neacşu (*Farfuridi*), Jean Mărgăritescu (*Brânzovenescu*), Ilie Cernea (*Cațavencu*), Sandu Sticlaru (*Pristanda*), Lică Rădulescu (*Cetățeanul turmentat*) şi Lilly Urseanu (*Zoe*). La 30 de ani de la înființare li se dă artiştilor clădirea cea mai impunătoare din centrul oraşului, fosta Casă a funcționarilor, Casă de oaspeți, construită în 1905, la care i s-au adăugat sala şi scena. Inaugurarea sălii la 31 mai 1983 a fost făcută tot cu *O scrisoare pierdută*, în regia lui Ion Simionescu şi scenografia lui Aurel Florea. Nu întâmplător, la 20 septembrie 2008, când are loc şi deschiderea oficială a stagiunii, acelaşi spectacol se joacă în premieră, în regia lui Cristian Ioan şi scenografia lui Alexandru Radu, cu o distribuție din care fac parte trei directori de teatru: Adrian Găzdaru (*Ştefan Tipătescu*), Marian Negrescu (*Agamemnon Dandanache*) şi Nicoleta Bolcă (*Zoe*). Celelalte personaje sunt interpretate de: Eugen Titu (*Zaharia Trahanache*), Dragoş Spahiu (*Tache Farfuridi*), Mihai Sima (*Iordache Brânzovenescu*), Nicolae Vicol/Valeriu Bâzu (*Nae Cațavencu*), Dorin Ceagoreanu (*Ionescu*), Gheorghe Stoica (*Popescu*), Viorel Baltag (*Ghiță Pristanda*), Radu Lupu (*Cetățeanul turmentat*). Trupa teatrului din Petroşani este tânără ca şi directorul ei, Nicoleta Bolcă; deşi nu este formată decât din paisprezece actori (între timp s-a mai întregit cu şase actori tineri), ea reuşeste să dea publicului câte 8–9 premiere pe an, atât pentru copii cât şi pentru adulți. Între 20 şi 26 septembrie la «Zilele Teatrului Dramatic „Ion D. Sârbu"» au participat Teatrul Național Târgu Mureş cu cele două Companii („Tompa Miklos" şi „Liviu Rebreanu"), Teatrul de Stat Turda, Teatrul Municipal „George Bacovia" Bacău, Teatrul de Nord Satu Mare şi Teatrul „Elvira Godeanu" de la Tîrgu Jiu. Impresionant la această manifestare a fost modul de primire a trupelor. În fiecare seară, Nicoleta Bolcă prezenta teatrul ce urma să evolueze, după care îl invita pe director sau o altă personalitate prezentă pentru a-i înmâna trofeul Teatrului din Petroşani şi a-l ruga să spună câteva cuvinte despre spectacolul trupei pe care o reprezintă. De asemenea, la sfârşitul reprezentației ea anunța spectacolul de a doua zi şi invita publicul. De fiecare dată, această frumoasă actriță purta o altă rochie de gală a designerului teatrului, Mina Bekesi, piese care vor face parte dintr-o colecție ce va

fi prezentată în decembrie. Nu aş fi menţionat acest detaliu dacă nu aş avea convingerea că şi el a dat o anume strălucire sărbătorii. Poate că dincolo de reclama făcută (banere, staţie radio, presă, TV), tocmai această întâmpinare caldă, de la uşă, apoi pe scenă, a făcut ca sălile să fie mereu pline. Nu au lipsit nici autorităţile locale şi mai ales prezenţa Preşedintelui Consiliului Judeţean Hunedoara, Mircea Ioan Moloţ, cel căruia teatrul îi datorează sprijinul financiar cel mai substanţial, în toate întreprinderile sale. O altă atitudine onorabilă a inimoasei actriţe şi director Nicoleta Bolcă a fost aceea de a rosti numele şi a aduce un omagiu tuturor actorilor care au jucat cândva pe această scenă şi de a-i premia, nu doar cu o diplomă, trofeu şi flori, pe actorii pensionari rămaşi în Petroşani, dar şi pe câţiva dintre cei care activează în teatru: Ilie Ştefan, Nicolae Gherghe, Elena Buzdugan, Constantin Delica, Florin Plaur, Francesca Chorobea, Oana Liciu-Gogu, Izabela Badovics, Dorin Ceagoreanu, Nicolae Vicol, Horaţiu Apan. În afară de spectacole de teatru, publicul petroşănean a avut ocazia să asiste la o paradă a costumelor de teatru, creaţie a designerului Mina Bekesi care a ales şi muzica (melodia *Herr mannelig* de Haggard), iar coregrafia a fost făcută de Nicoleta Bolcă. Manechinele purtau măşti (jumătate alb opac şi jumătate mătase rară, neagră), coliere şi brăţări pictate de Mina Bekesi. Spectacolul costumelor părea desprins dintr-o piesă cu parfum medieval. În foaierul teatrului s-au mai petrecut concomitent două alte evenimente: vernisajul expoziţiei de grafică a pictorului şi scenografului Alexandru Radu şi lansarea volumului *Istoria Literaturii Române. Dramaturgia* de Mircea Ghiţulescu. Despre cartea de aproape o mie de pagini şi care prezintă dramaturgia românească de la origini şi până în prezent a vorbit Valeriu Butulescu, subliniind unicitatea ei. Mircea Ghiţulescu, dincolo de faptul că prin munca lui de peste treizeci de ani a dat cititorilor singura carte de acest gen, a declarat că cea mai mare mulţumire a dumnealui este aceea de a descoperi dramaturgi foarte buni, necunoscuţi până acum. Lucrările în peniţă, cărbune şi acuarelă ale graficianului Alexandru Radu au fost comparate cu cele ale marilor graficieni români de către Valentin Taşcu, profesor şi decan al Universităţii „Constantin Brâncuşi" Târgu Jiu.

O *scrisoare pierdută*, reprezentaţia Teatrului Dramatic „I.D. Sârbu", Petroşani, în regia lui Cristian Ioan şi scenografia lui Alexandru Radu, este o mare reuşită a acestei trupe. Scenografic s-a recurs la un decor al zilelor noastre, mijloc folosit de mulţi regizori pentru actualizarea autorilor clasici, însă textul a rămas intact, ceea ce a avut ca efect o „curată" suprapunere cu mentalitatea şi „idealurile" politicienilor „democraţi" ai zilelor noastre. Din biroul elegant, dotat cu cameră video, al prefectului Tipătescu, căruia nu-i lipsea din recuzită laptop-ul şi telefonul mobil, acţiunea se mută în toaleta prefecturii sau în sala de şedinţe a primăriei unde candidaţii îşi ţin discursurile, în timp ce Trahanache, cel care prezidează, joacă *solitaire*. Atât decorul, recuzita, cât şi eleganţa costumelor sunt concepute nu doar pentru a muta acţiunea în zilele noastre, cât şi pentru a fixa în vizorul satirei clasa politică, aceea de care atârnă soarta ţării. Nu mai este vorba de un orăşel de provincie de astă dată, ceea ce impune ideea că jocurile politice cântăresc mai greu.. Eugen Titu, întruchipându-l pe Trahanache, îi dă acea doză de detaşare, de naivitate şi bunăvoinţă vicleană fără a uza de cabotinism. Marian Negrescu în rolul lui Dandanache este, în schimb, spectaculos. Chiar dacă printre bâlbâielile jucate nu are cum să fie mereu înţeles, mimica şi gestica absolut în ton cu prostia lui crasă, fac un personaj ridicol care aduce hohote de râs. Şi costumaţia lui are un efect umoristic, dar farmecul lui este de o notă aparte. Nu întâmplător Caragiale l-a ales tocmai pe el ca erou al căţăratului pe scara politică,

Scenă din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

tot datorită unei scrisori de amor pe care „becherul, persoană însemnată" şi-o uitase în pardesiu la el acasă.

Partitura lui Zoe este susținută cu mult şarm, plasticitate şi naturalețe de actrița Nicoleta Bolcă. Personajul ei are o notă diferită de profilul cunoscut – de mine, cel puțin –, până acum, dar mai interesant şi mai potrivit cu imaginea unei femei în stare să facă atâta prăpăd printre politicienii corupți: ea este când mironosiță, când frivolă, când tandră şi iubitoare, când pătimaşă, când în stare de orice dacă e vorba de onoarea ei ca, la sfârşit, când nu se mai află în pericol, să fie iertătoare fără niciun resentiment față de duşmanul cel mai de temut. Nici Ghiță Pristanda, jucat de Viorel Baltag, nu a uzat prea mult de „efecte tari", preferând o linie echilibrată de şmecher plin de supunere în fața oficialităților. Cațavencu jucat de Valeriu Bâzu a conturat cu multe nuanțe viclenia, demagogia, aroganța, goliciunea spirituală, cu multă finețe chiar, până la un punct când recurge la momente de bufonerie ce nu se justifică (scena în care îşi dă seama că nu mai are scrisoarea pentru a-şi recupera polița). Cuplul Farfuridi şi Brânzovenescu, jucat de Dragoş Spahiu şi Mihai Sima, sunt destul de armonizați şi plini de umor, însă pe alocuri nu scapă de tentația de a plusa. O apariție ilară a fost de fiecare dată cea a Cetățeanului turmentat, jucat de debutantul Radu Lupu. Deşi construit pe un clişeu, personajul lui s-a detaşat de acesta printr-o mobilitate şi naturalețe uimitoare. Ca o păpuşă mecanică, trasă de sfori, inofensiv şi blând, întreabă năuc: „eu cu cine votez?". Şi, de fiecare dată, apariția lui stârneşte hohote de râs.

Teatrul Național Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklos", *No a multbol/ Femeia din trecut* de Boros Kinga în traducerea lui Gáspár Ildikó şi regia lui Harsánzi Zsolt. Decorul: o casă cu multe uşi. În cameră sunt un scrin şi pachetele locatarilor care vor să se mute: *Claudia* (B. Fülöp Erysébet), *Frank* (Korpos Andras) şi *Andreas* (Bartha László Zsolt). *Romy Vogtländer* (Berekméri Katalin) bate la uşa lor cu o lumânare aprinsă în mâini. Ea poartă o rochie roşie şi are părul negru. Ea vine din trecut, dintr-un trecut pe care Frank l-a uitat. Ea este o iubire îngropată în timp şi care-şi caută drumul pierdut, neîmplinit. *Tina* (Gecse Ramóna) cântă despre această iubire, de fiecare dată ieşind pe altă uşă ca dintr-o falie de timp. Claudia este disperată, geloasă, simte că pierde teren din viața ei până atunci liniştită, dar banală. Andreas este cucerit de această femeie misterioasă. O piesă despre subconştientul care oricând poate să invadeze prezentul şi să schimbe cursul viitorului, susținută cu multă inspirație, intensitate a trăirilor, profunzime şi rafinament de cei patru actori.

Teatrul Național Târgu Mureş, compania „Liviu Rebreanu" propune un spectacol de Cristian Ioan, *„România dragă, Elveția mea..."* de Cornel Udrea. Trei femei aflate într-un birou de plasament trăiesc o experiență năucitoare ca şi cum şi-ar juca viața la ruletă. Într-un spațiu închis, într-o atmosferă macabră. Miza propusă este vânzarea demnității, inocenței, sufletului. Mefisto o trimite ca emisar pe Rodica, o ființă cu chip de înger, dar diabolică. Maestrul „este un inedit care vrea să revoluționeze arta", el vrea să facă „un film care să spargă rigorile convenționale", iar „măreția artistică a demersului nou şi năucitor va fi ceva patetic şi sordid". Dar pentru aceasta are nevoie de o femeie specială. Ele sunt atrase într-un joc murdar în schimbul banilor. Melania este pusă să povestească cum face dragoste cu Vasile, bărbatul ei, şi să se dezbrace. Inocența Melaniei este pervertită; „şi-aşa se frânse un lujer alb de crin". Alexandra trebuie să-şi povestească copilăria şi cum a fost dezvirginată de vărul ei, Nicolaie. Minodora trebuie să povestească ce a visat ultima oară. Tortura psihică se consumă în hărțuiala

reciprocă a celor trei femei, în cinism, ironie şi sarcasm, de unde şi umorul, şi în presiunea dată de faptul că cineva nevăzut le supraveghează. „Perversiunea este singura care se perfecţionează", concluzionează Minodora. „Mersul istoriei s-o fi schimbat, dar al hormonilor – nu!", este argumentul adus de Rodica. Actriţele Ionela Nedelea, Bianca Fărcaş, Claudia Domokos şi Elena Purea dau un adevărat recital de performanţă actoricească, de sensibilitate, feminitate şi talent. Regizoral s-a lucrat la nivelurile cele mai profunde ale înţelegerii temperamentului feminin, balansând între tragic şi comic pentru a face suportabilă situaţia dramatică a femeii de aici şi de oriunde.

Teatrul Municipal Turda a prezentat piesa *Cinci femei de tranziţie* de Rodica Popescu Bitănescu. Spectacolul lui Aurel Ştefănescu nu are cum să treacă de plictiseala textului ales. Pentru că în text nu există dramatism şi scriitura e de o banalitate şi platitudine ce nu poate fi salvată de niciun stil de montare sau joc al actriţelor. Cinci femei se întâlnesc la o şuetă cu ocazia aniversării zilei gazdei şi dezbat problemele tranziţiei nedepăşind nivelul bârfei, îşi fac confidenţe neinteresante sau se ironizează răutăcios. Actriţele Narcisa Pintea, Nina Antonov, Rodica Lăpuşte, Diana Şoproni şi Diana Bathory în zadar se străduiesc să dea viaţă unor personaje care nu au vigoare scenică. Şi, în plus, a fost şi neinspirată distribuirea în rolul tinerei a actriţei Diana Bathory. De altfel, am văzut această montare şi în varianta făcută de autoarea piesei, şi nici acum n-am înţeles de ce este considerat a fi un spectacol de succes.

Teatrului Municipal „Bacovia" din Bacău, cu piesa ***Requiem*** de Hanoch Levin, regia Alexander Hausvater, muzica Aurel Ursinschi, mişcarea scenică Gabriel Duţu şi scenografia de Gelu Rişca. În lumea izolată a unui sat israelian, viaţa este mult mai marcată de divinitate şi oamenii trăiesc în spiritul ideilor din Cabala, Talmud şi Biblie. Fiecare om are un heruvim. Lumea imaginară se amestecă într-un chip misterios, cu realitatea. Spectacolul este construit pe aceste adevăruri tălmăcite de Hanoch Levin pe patul de moarte şi descifrate de Hausvater. Răzbate din acest spectacol un puternic sentiment al dragostei care leagă toate fiinţele, dar care este mărturisit de cele mai multe ori abia la cimitir. Iniţierea către această idee începe cu cea mai frumoasă scenă de dragoste dintre Femeie şi Bărbat, în chip de heruvimi, însă. Fiindcă bărbatul, coşciugarul, prins de ideea câştigului, îşi dă seama abia când ea se îmbolnăveşte că „Nu i-am spus nimic din inimă, n-am avut o vorba de afecţiune, de compasiune pentru ea". Căinţa nu este întreagă, rugăminţile faţă de divinitate sunt ştirbite de obiceiurile precare în care şi-a trăit viaţa. Când ea moare nu poate să se abţină de la obiceiul de a socoti: „coşciugul pentru soţia mea este o cheltuială sau un câştig?" Filtrul prin care sunt trecute toate aceste pierderi ale vieţii sunt satira, umorul şi grotescul. Femeia îndurerată care şi-a pierdut copilul, într-un mod absurd, trăieşte sentimentul dragostei până la nebunie şi încearcă să-şi îngroape copilul în pântece. Căruţaşul trece prin aceleaşi sentimente puternice, după pierderea fiului şi ajunge, în disperarea lui, să vorbească cu calul ca şi cum ar fi fiul său. Excelent a interpretat Dumitru Rusu mimica, fixaţia privirii, mersul care imită calul încât n-a avut nevoie de mască. Gabriel Duţu reuşeşte în partitura Doctorul, cu o economie de gesturi şi cuvinte incredibilă să dea o tensiune fantastică momentelor. „Şi-a trăit zilele însorite şi acum s-a copt", spune el şi nimeni nu mai îndrăzneşte să-i ceară ceva. Nu degeaba a fost nominalizat la UNITER pentru aceste scurte apariţii. De cealaltă parte, spectacolul este dus în fantastic, în zona imaginarului şi a morţii, acolo unde totul este pur. „Moartea era un înger mântuitor". Aici s-a recurs

la mişcarea plastică a corpurilor, la dans, la simboluri, pe o muzică foarte specială şi o scenografie simplă, dar care marchează puternic spaţiul scenic. Simbolul cel mai pregnant în dans este mişcarea circulară. În scenografie, cel mai puternic semn este vălul transparent, giulgiul morţii. Pentru muzică este un personaj-vioară. Şi luminile au avut un rol foarte important în acest spectacol. Pentru că toţi actorii au avut o reală contribuţie omogenă şi de bună calitate se cuvine să-i numesc şi pe cei nemenţionaţi până acum: Daniela Vrânceanu (foarte bună în rolul *Femeia*), Viorel Baltag (*Căruţaşul*), Bogdan Matei (foarte potrivit pentru rolul *Bărbatul*), Alina Simionescu (*Mama*), Florina Găzdaru (*Curva cu semn din naştere*), Simona Nica (*Curva cu neg*), Bogdan Buzdugan (*beţivul Dovleac*), Cristian Todică (*beţivul Dovlecel*), Firuţa Apetrei, Adriana Pârvu (*Heruvimul Fericit*), Iustin Ştefan Ciuche (*Heruvim, vioară*). Nu spun că este perfect acest spectacol, dar cu siguranţă are acel inefabil propriu poeziei şi mai are un fel subtil de a te pune pe gânduri. Nu poţi să pleci de la el fără un ecou în suflet.

Teatrul de Nord din Satu Mare, cu piesa *Gaiţele*, adaptare după Alexandru Kiriţescu, comedie muzicală în regia lui Andrei Mihalache, muzica Dumitru Lupu şi Cristian Dan, decorul lui Cristian Gătina şi costumele realizate de firma Inedit. Dincolo de cortina de muzică, pe versurile marilor poeţi (pe alocuri, adaptate), care a căzut grea peste textul lui Kiriţescu, oarecum lipsit de acţiune dramatică, nu s-a mai putut ajunge la comedie. Romanţarea acestei piese care a făcut carieră în lumea teatrului s-a dovedit a fi o alegere nepotrivită care a scăzut mult tonusul umoristic. Pot fi apreciate separat melodiile nostalgice, corectitudinea mişcării scenice, efortul actorilor, dar nu pot alcătui întregul ca fiind un spectacol al zilelor noastre. Este destul de prăfuit şi e păcat de unii actori care ar fi putut să ridice o mănuşă provocatoare marilor montări. Şi mă refer în mod special la Rora Demeter şi Anca Similar, apoi la Marcel Mirea, Vasile Blaga şi Dorin Ceoarec. O altă problemă ar fi costumele care nu sunt teatrale, nu completează caracterul personajului şi lasă o impresie de stiluri diferite de modă. E doar o montare corectă regizoral, dar într-o viziune nepotrivită.

Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu, cu piesa *Balera*, în regia, scenografia şi ilustraţia muzicală semnate de Achille Roselletti (Italia) a încheiat sărbătoarea de la Petroşani. Un spectacol original, cu un aer de improvizaţie care-i dă o notă deosebit de vie, a fost această reprezentaţie. Un întreg secol al Italiei este trecut printr-o sală de bal. Muzica îşi schimbă acordurile, dansul îşi schimbă stilurile, ca într-un carusel al timpului. Sala de dans e un prilej de analiză critică a evenimentelor istorice, a prejudecăţilor vremurilor, a obiceiurilor, făcută într-o manieră subtilă, cu umor şi ironie de multe ori. Sunt inserate mici povestioare care marchează o epocă, folosind pantomima şi dansul într-o îmbinare foarte ingenioasă (florăreasa, căsătoria forţată, iubirea trădată, războiul, răzvrătirea împotriva naziştilor, întoarcerea răniţilor, agresiunea, tonomatul, fotografia, tehnica modernă, mafia, şpaga). Încântătoare a fost şi experienţa de a asculta genurile de muzică ale unui veac şi de a vedea tot atâtea stiluri de dans. Finalul spectacolului a fost absolut cuceritor: dansul a continuat chiar în acea clipă cu spectatorii pe scenă.

Iar toată această sărbătoare a sfârşit în faţa Teatrului, unde toţi participanţii, inclusiv spectatorii, au ciocnit câte un pahar de şampanie şi au cântat „La mulţi ani!" în lumina focului spectaculos de artificii.

ESEU

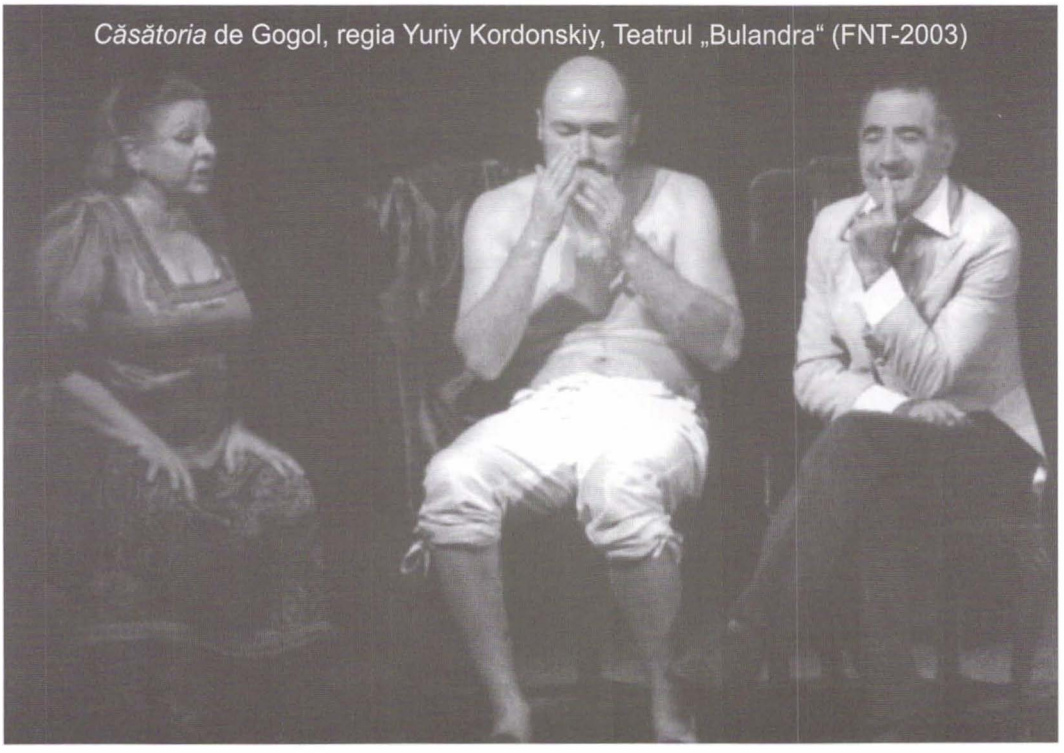
Mircea MORARIU

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU – CLIPE DE VIAȚĂ –

1. Am fost supus de noua directoare a Festivalului Național de Teatru, criticul de teatru Cristina Modreanu, unei provocări, pentru mine în egală măsură flatantă, dar şi îngrijorătoare. Am fost invitat să recapitulez, pentru *site*-ul oficial al FNT, ceea ce socotesc eu a fi fost esențial, definitoriu, bun sau rău la edițiile anterioare, să cântăresc continuități şi discontinuități, să identific dominante. Mi s-a spus că se contează pe acuratețea memoriei mele, considerată a fi ieşită din comun. În lipsa unei istorii a Festivalului şi în condițiile unei ciudate amnezii care s-a instaurat în privința sa, s-a recurs la mine, devenit, *sui-generis*, o arhivă vie şi ambulantă. Până aici, recunosc, am fost flatat. Mai departe au început însă îngrijorările. Unele ce țin de faptul că, atunci când eşti perceput a fi suficient de informat pentru a depune mărturie asupra a ceea ce s-a întâmplat pe parcursul a 18 ani, e semn sigur că începi deopotrivă să fii considerat, în cel mai bun caz, un fel de nepoțel ori văr mai mic al lui Matusalem. Alte îngrijorări, de astă dată deloc frivole, sunt legate de realitatea că nu e nicidecum stenic să afli că nu prea se mai păstrează, de fapt nu se mai păstrează deloc, documentele referitoare la edițiile anterioare, ori că unii dintre cei ce au fost direct implicați în ele acuză uitări reale ori simulate. Mă întreb de ce.

Dar, să revenim. S-a făcut, aşadar, apel la *memoria* şi la condiția mea de *martor*. Profesorul care sunt simte nevoia unor precizări. Care nu mi se par deloc gratuite, nicidecum născute din dorința de a face pe eruditul. Precizări cu atât mai necesare în momentul în care ceea ce s-a dovedit a fi o operație mai amplă decât o simplă rememorare apare în pagini de revistă.

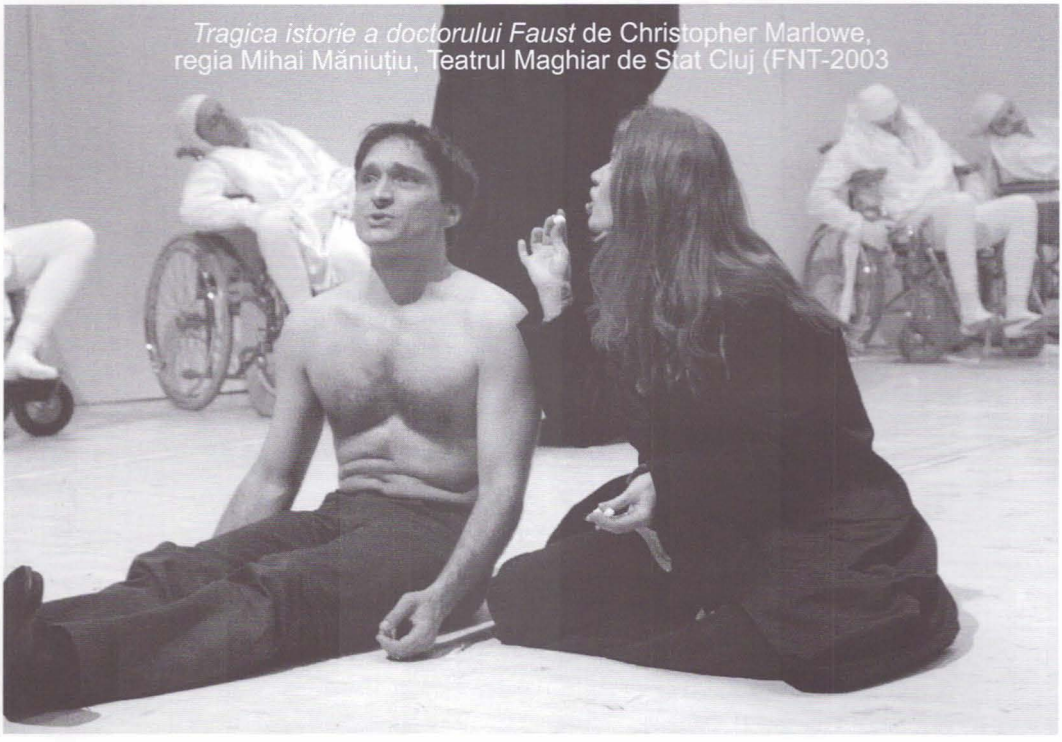
Despre avatarurile memoriei în fața uitării salvatoare s-au scris lucruri consistente, datorate unor remarcabili specialişti în filosofia istoriei. În mai toate marile universități occidentale se predau cursuri cât se poate de aplicate asupra raportului dintre ceea ce reținem şi ceea ce uităm, a conjuncției, dar şi a disjuncției dintre istorie şi uitare. O carte extrem de interesantă a lui Paul Ricoeur se intitulează chiar *Memoria, istoria, uitarea* şi poate fi consultată şi în limba română căci a apărut în anul 2001 la Editura *Amarcord* din Timişoara. Un istoric pe nume François Bédarida, a publicat în nr. 193 din anul 1993 al prestigioasei reviste *Esprit* un studiu intitulat *La mémoire contre l'histoire*, în care fundamentală mi se pare observația potrivit căreia memoria şi istoria ne oferă perspective diferite asupra aceluiaşi *item* istoric. Adică, în vreme ce istoria se situează *în exteriorul* evenimentului şi determină o abordare preponderent critică, memoria este plasată *chiar* în eveniment, îi dă contur, îşi găseşte propria cale chiar în trena unei subiectivități înțelese. Spre deosebire de istorie care este o ştiință, iar ştiința presupune, înainte de toate, întrebarea şi dubitativul, memoria agreează certitudinea. Ne punem amintirile mai presus de orice îndoială. Şi asta fiindcă am fost *martori*. Martorul, considerat de



Căsătoria de Gogol, regia Yuriy Kordonskiy, Teatrul „Bulandra" (FNT-2003)

Tzvetan Todorov (cf. *Memoria răului, ispita binelui – O analiză a secolului*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2002) drept „individul ce-şi convoacă amintirile pentru a le da o formă, deci pentru a da un sens vieții sale, construindu-şi în acest fel o identitate", elaborează, chiar fără să vrea, o imagine asupra unui eveniment, în funcție de propriile sale intenții. „Amintirile sale – continuă Todorov – sunt irefutabile, deoarece ele sunt importante prin propria lor existență, nu prin realitatea la care trimit". Spre deosebire de martor, istoricul e acea persoană care caută să restituie şi să analizeze trecutul „alegând ca principiu diriguitor şi ca ultim orizont nu interesul subiectului, ci adevărul impersonal". Un prieten, istoricul Adrian Cioroianu, scrie în cartea sa *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie şi alte vanități contemporane* (Editura Polirom, Iaşi, 2002): „să ai amintiri ține de condiția umană; să ai istorie, ține de condiția socială a ființei umane. Întreaga cultură a umanității este fondată pe memorie, iar istoria este parte din această cultură". Dar tot Adrian Cioroianu notează că „martorul este, dintr-o anumită perspectivă (...nu în general, ci uneori) cel mai periculos personaj pe care un proiect istoriografic îl poate intersecta".

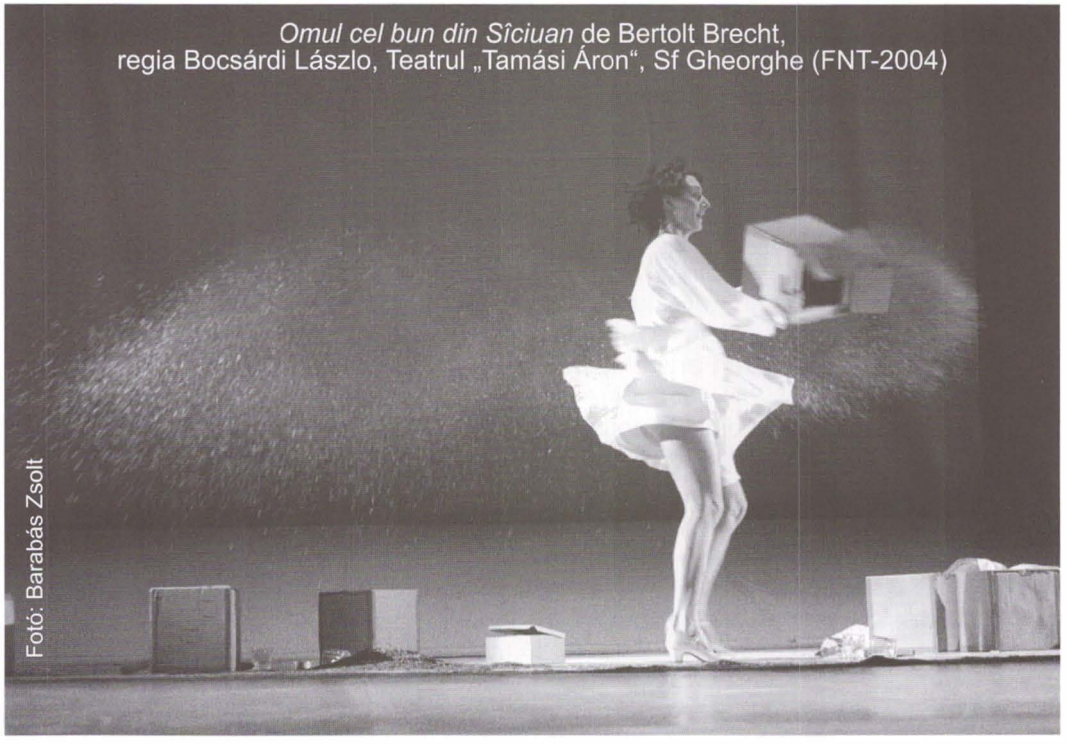
Fireşte, nu încerc în rândurile următoare să pun bazele niciunui proiect istoriografic. Dar cum nu îmi supraevaluez memoria (o las pe alții să o facă) şi spre a nu deveni periculos pentru viitorii istorici ai FNT, am încercat să îmi dublez şi să îmi confrunt amintirile cu ceea ce eu ştiam a fi fundamental pentru orice istoric – documentul. Dar nici acesta, spun specialiştii (cf. Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficțiune*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008), nu trebuie supraevaluat, fetişizat. Fiindcă nu e tocmai infailibil, chiar din pricina condiției sale de „palid reflex al unei lumi". Dar de ce documente s-ar putea sluji un posibil istoric



Tragica istorie a doctorului Faust de Christopher Marlowe, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Maghiar de Stat Cluj (FNT-2003

al FNT, lăsând la o parte, actele contabile ce consemnează şi justifică cheltuielile făcute cu ocazia ediţiilor sale anterioare? Mai întâi, de caietele-program care consemnează sec prezenţele. Dar şi absenţele. Devenind un fel de mărturie a rolului pe care l-a avut în ultimii 18 ani fiecare teatru din România la ceea ce se cheamă „mişcarea teatrală naţională". Apoi de cronicile apărute în reviste. E adevărat, şi aceste cronici sunt reflexul ori produsul unor subiectivităţi. Carevasăzică încerc să îmi suprapun propria subiectivitate peste cea a unor confraţi ori a unor consore. Dorind să le menţin permanent într-un raport de complementaritate. Admit. Sunt în plin absurd. Încerc să îl depăşesc în ceea ce urmează.

2. Prima ediţie a Festivalului Naţional de Teatru, numit atunci „I.L. Caragiale" (jocul de-a şi cu numele „geniului tutelar" a fost aproape o constantă, iar Caragiale a avut grijă să se răzbune pe mofturile noastre prost înţelese, uneori în chip ghiduş, alteori ...enorm şi monstruos) a avut loc în toamna anului 1990. Fireşte, în formularea şi elaborarea „proiectului" (noua limbă de lemn şi-a făcut repede simţită prezenţa şi în teatru) un rol preeminent l-a avut dimensiunea culturală. Concretizată prin dorinţa de a recapitula ori sumariza ceea ce a fost mai semnificativ într-una dintre cele mai dramatice stagiuni din istoria teatrului românesc, în perfectă consonanţă cu istoria însăşi a ţării, o istorie care dădea semne că ia o altă turnură. Dar în rapida înfiinţare a Festivalului (rolul preponderent i-a revenit criticului Valentin Silvestru care, dincolo de toate defectele sale, pe care unii le evaluează cu o severitate nedreaptă, dacă nu chiar tendenţioasă, a ştiut să îşi organizeze întreaga viaţă în jurul exemplarei conjugări a verbului „a construi") a contat şi o doză de revanşă. Revanşă asupra interdicţiei de a organiza orice fel de festival de teatru



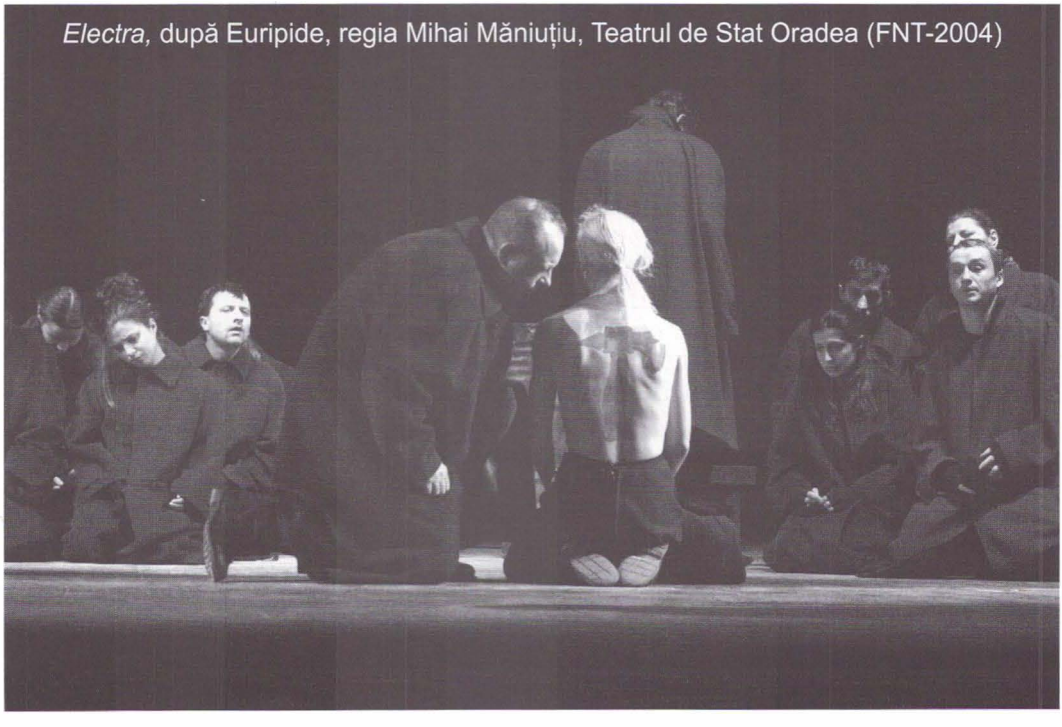
Omul cel bun din Sîciuan de Bertolt Brecht,
regia Bocsárdi László, Teatrul „Tamási Áron", Sf Gheorghe (FNT-2004)

Fotó: Barabás Zsolt

care a apărut îndată după ce autoritățile comuniste au pus capăt celor câteva ediții ale *Festivalului teatrelor dramatice* care au avut loc la sfârşitul anilor '50 şi începutul deceniului următor. Privind retrospectiv, e greu de spus acum dacă în teatru, şi mai ales în condițiile de atunci, graba a făcut ori a stricat treaba. E adevărat, Festivalul dorea să ia pulsul unei stagiuni destul de precare. Spectacolul străzii îşi luase tainul şi nu îi prea lăsase pe oamenii de teatru, ca şi pe ceilalți de altfel, să îşi vadă de ocupațiile lor esențiale. Andrei Şerban repetase *Trilogia antică*, oferta de vârf a Festivalului, în chiar zilele în care Piața Universității era invadată de hoardele de mineri care... „plantaseră flori". Florile vrajbei noastre. Cum ani de zile ne fusese refuzat contactul cu străinii şi cu străinătatea, dar şi cu compatrioții noştri care plecaseră din varii motive din țară, organizatorii au găsit de cuviință că trebuie să invite cât mai mulți oaspeți străini, fără să îşi mai acorde răgazul de a se întreba dacă au cu adevărat ce să le arate. Recunosc. Devin critic acum, când fac acest exercițiu de memorie. Dar atunci m-am bucurat să îi văd pentru prima oară în viață pe mari oameni de teatru români ce au făcut gloria scenei româneşti în anii '60–'70. Sau pe mai vechiul meu prieten Patrice Martinet, lector francez la Universitatea din Cluj în vremea studenției mele, devenit între timp director al unui important teatru parizian. Ori pe Ioana Măgură-Bernard, vocea de aur a *Europei Libere* pe care mi-o aminteam încă de pe vremea în care era crainică la TVR. Şi pe atâția alții. S-au petrecut atunci multe naivități. Şi s-a manifestat deja sindromul grandilocvenței, care nu a părăsit mai niciuna dintre edițiile următoare ale Festivalului, nici măcar atunci când acesta a început să se profesionalizeze, să aibă un director de specialitate şi mai apoi un selecționer unic. Care, conştient sau nu, a fost un fel de „bietul Ioanide" copleşit de construirea „Palatului cultural".

Distincția a venit abia atunci când am realizat că unii se sacrifică doar pentru sine, alții chiar cred în misiunea lor şi şi-o îndeplinesc cu devotament. Adesea cu sacrificii şi eroisme. Respectivul sindrom, moştenire a nefastului Festival Național „Cântarea României", s-a manifestat, printre altele, prin invitarea prea generoasă a unor spectacole ce ar fi fost de neinvitat, justificată prin explicația care a făcut epocă „pe lângă cele cu adevărat bune, am poftit şi cele care mi s-au părut interesante". Acest „mi" nu prea se ştia bine pe cine desemnează. Căci în lipsa unui selecționer unic (asta părea atunci ceva mult prea rafinat şi elitist), selecția a fost precum folclorul – adică anonimă şi colectivă. Şi tot precum folclorul s-a bazat pe oralitate.

Cea de-a doua ediție, tot una „de încercare" ori „de antrenament", care l-a avut ca director, mai curând onorific, pe scriitorul Costache Olăreanu, a fost, după cum nota Cristina Dumitrescu în articolul intitulat *Împliniri, nedumeriri şi fata cu perna în brațe*, publicat în nr. 12 din 1991 al revistei *Teatrul azi*, „retrospectiva anului teatral" şi a pus în evidență „împlinirile şi poticnelile... anului teatral. Adică aşa cum era firesc să se întâmple, adică exact ceea ce îşi propune un asemenea festival". Manifestarea a pus în evidență şi poticneli la capitolul organizare. O inițiativă perfect justificată, aceea de a face o selecție a spectacolelor propuse de teatrele din toată țara a intra în competiție nu a fost dusă până la capăt. În sensul că referințele fie au fost luate din cronici, fie au fost aduse de către un trimis *ad-hoc*. Care trimis avea propriile sale criterii. Dacă le avea. Iar în cazul în care ele totuşi au existat, sigur e că nu s-au coagulat. Unele spectacole au fost bune la sediu, dar dezlânate în deplasare, astfel manifestându-se un alt sindrom devenit dominantă sau invariantă a Festivalului – acela al deplasării. Însă alături de spectacolele proaste accidental, şi-au făcut loc pe afiş şi spectacole proaste... ne-accidental. Sindromul „Cântarea României" s-a făcut



Electra, după Euripide, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul de Stat Oradea (FNT-2004)

simțit prin ploaia de premii, nouă la număr în nomenclator, mult mai multe „la fața locului". A existat un „Mare premiu şi Trofeul oraşului Bucureşti", dar şi încă un alt Mare premiu şi, ca şi cum două „mari premii" nu ar fi fost suficiente, cel de-al doilea s-a acordat *ex aequo*. Dacă spun că pe lista premianților au figurat spectacole, regizori, actori, scenografi care apăreau pe afişele unor spectacole precum *Visul unei nopți de vară* regizat la Teatrul „Bulandra" de Liviu Ciulei, *Ubu Rex cu scene din Macbeth* montat la Naționalul craiovean de Silviu Purcărete, *Mincinosul* înscenat la „Odeon" de Vlad Mugur, *Regăsire*, pus în scenă la Teatrul Mic de Cătălina Buzoianu, *Marat-Sade* regizat de Victor Ioan Frunză la Teatrul Național din Cluj şi altele asemenea poate că decizia juriului de a răsplăti atâtea spectacole pare mai puțin condamnabilă. Dincolo de caraghioslâcul în sine al inflației de premii, apare întrebarea: mai putem azi spera să vedem la vreo ediție a Festivalului Național de Teatru atâtea spectacole româneşti bune, concentrate în răstimpul unei singure săptămâni, se mai poate teatrul românesc mândri cu atâtea realizări într-o singură stagiune? Tare mă tem că nu. Dar se ştie, eu sunt un critic întunecat, nostalgic, cârcotaş, paseist. Şi pe deasupra îmi place şi François Villon, cel căruia, o ştie toată lumea, îi datorăm celebra întrebare: *„Mais où sont les neiges d'antan?"* Curios şi, iarăşi, simptomatic. Acum când aveam ce arăta lumii şi, de altfel multe teatre au făcut-o prin turneele în lumea întreagă, nu s-au mai găsit bani pentru a invita oaspeți din străinătate. Oricum, nu atâți câți ar fi trebuit să fie invitați.

Ediția următoare a adus cu sine un plus de profesionalizare. În sensul că funcția de director a fost instituită, că acesta, în persoana Cristinei Dumitrescu, şi-a desfăşurat activitatea în baza unui contract cu organizatorul şi finanțatorul principal: Ministerul Culturii şi Cultelor, chiar dacă selecția a fost din nou colectivă.

Plaja de Peter Asmussen, regia Radu Afrim, Teatrul „Maria Filotti", Brăila (FNT-2004)

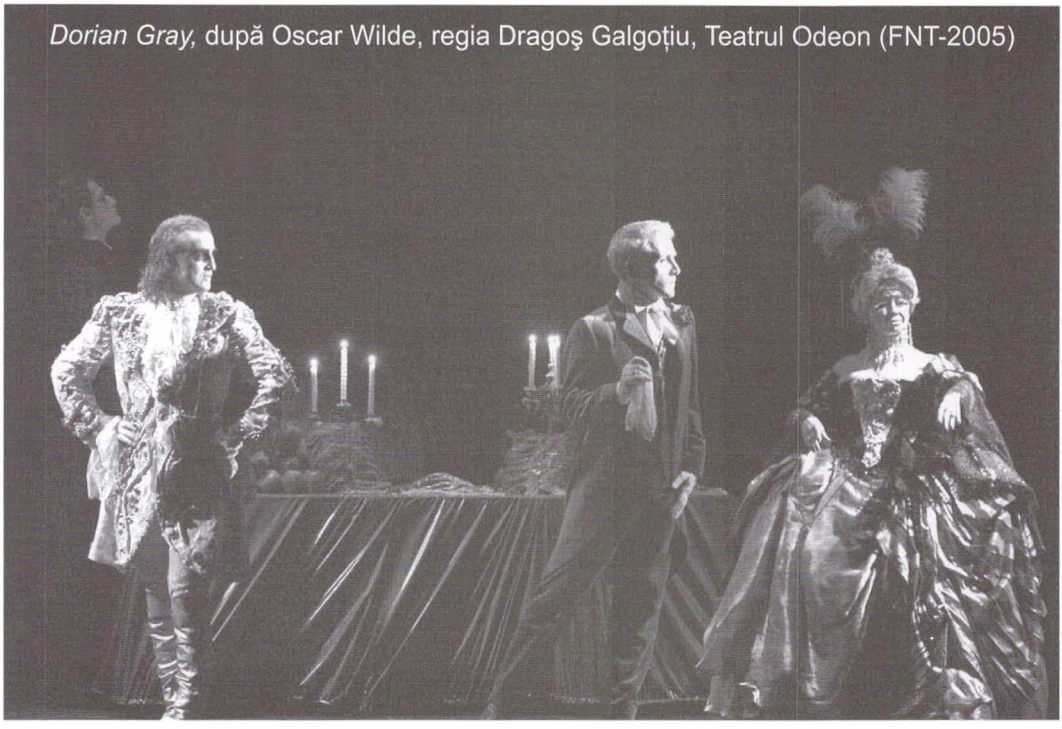
Cu recunoscutu-i simţ critic, Cristina Dumitrescu şi-a făcut public „raportul de autoevaluare", prin articolul *Cele bune, cele rele şi nenumărate întrebări*, apărut în nr. 11–12 din 1992 al revistei de specialitate. Mă tem că la întrebările formulate atunci, întrebări ce vizau selecţia, mediatizarea şi afluenţa publicului nu s-au găsit răspunsuri în totalitate nici până azi. Deşi s-au făcut paşi esenţiali întru descoperirea lor. Festivalul a fost o sărbătoare, dar mai curând una de familie, căci publicul plătitor a cam fost exclus. Pentru el nu s-au mai găsit bilete. Lucrul acesta e însă acum în bună parte remediat, meritul de a fi pus piciorul în prag revenindu-i Marinei Constantinescu, cea care a organizat din poziţia de director omniprezent şi adesea omnipotent, în pofida făpturii ei delicate, ultimele trei ediţii ce o preced pe aceasta. Bucureştiul nu a părut deloc a se bucura de sărbătoarea pe care o presupune conceptul însuşi de festival. După cum observa Alice Georgescu în comentariul *Festival = festivitate sau festivism?* inserat în acelaşi număr dublu al revistei de specialitate, juriul a distribuit opt premii oficiale între 16 premianţi, aşa încât mai toată lumea să plece acasă mulţumită. „Nicăieri în lume – fiindcă tot ne obsedează chestiunea – festivalurile teatrale importante şi serioase nu sunt transformate în *întreceri.* La noi însă persistă cu îndârjire convingerea că frunţile neîncununate de lauri nu pot sta sus...Plătim oare mai departe tribut *viziunii* festivist-sindicaliste de pe vremea *Cântării României?* Lăsând la o parte faptul că banii meniţi acestor recompense, ridicol de puţini în fond, şi strânşi cu penibile stratageme, ar fi fost mai folositori ca subvenţie acordată (să nu zic aruncată) eventual chiar unor teatre, prezente ori nu la festival. Acesta şi-ar fi menţinut caracterul sărbătoresc – însăşi invitarea unei trupe la un asemenea eveniment trebuie privită ca o distincţie – ar fi iscat mai multă voioşie şi mai puţină iritare. E adevărat, n-ar mai fi fost atât de festiv". Ce mă miră acum, când scriu aceste rânduri, e că nimeni, dar absolut nimeni nu a sesizat la vremea respectivă ridicolul în sine al denumirii unor premii. Cred că azi nici celor mai ghiduşi dintre noi nu le-ar fi trecut prin cap să acorde „Premiul pentru cea mai spirituală contribuţie artistică în festival" (ca şi cum s-ar putea imagina teatrul în absenţa spiritului) sau – iar asta e cu adevărat epocală – „premiul pentru gradul de periculozitate al prestaţiei artistice". Pe atunci, celor de la *Academia Caţavencu* le-a venit o astfel de idee, ba chiar au ştiut să convingă juriul „de specialitate" să le facă jocul şi să îl joace cu toată seriozitatea, cu atâta seriozitate încât nici măcar nu dădeau impresia că premiem să ne amuzăm. De data asta a fost un singur Mare Premiu şi un singur trofeu al oraşului Bucureşti, dar care s-a împărţit între două spectacolele, azi legendare – *Titus Andronicus* montat la Craiova de Silviu Purcărete şi *Livada de vişini* înscenată de TNB de Andrei Şerban. Alte premii au obţinut ...*au pus cătuşe florilor* (Teatrul „Odeon", regia Alexander Hausvater), *Lecţia* (Teatrul Naţional din Cluj, regia Mihai Măniuţiu), *Cântăreaţa cheală* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia Tompa Gábor), *Cruciada copiilor* (Teatrul Naţional din Târgu Mureş, regia Victor Ioan Frunză). Şi iar mă întorc la Villon şi la celebra lui poezie, întrebându-mă unde sunt multe dintre Teatrele (instituţiile) premiate odinioară pentru spectacolele lor de odinioară? Cum unde? În anonimat.

3. Supărat pesemne de „capriţurile" celor care s-au jucat cu numele său, ba plasându-l, ba eliminându-l din titulatura Festivalului, marele Caragiale nu s-a lăsat nerăzbunat, iar după primele patru ediţii, relativ paşnice, şi-a făcut simţită binecunoscuta pasiune românească pentru politica cu miză mică. Pe care o satirizase Caragiale. Regimul politic instaurat după alegerile din anul 1992, un PDSR tot mai fundamentalist, întărit în convingerile sale rezidual-totalitare de aliaţele ruşinoase

Hamlet de Shakespeare, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj-Napoca (FNT-2003)

Cum doriți, după Shakespeare,
regia Silviu Purcărete, Teatrul Național Craiova (FNT-2004)

făcute cu PRM, PUNR ŞI PSM, alianțe ce au condus la formarea aşa-numitului „patrulater roşu", fapt caracterizat de unii comentatori a fi fost „un puci național-comunist împotriva democrației înseşi" (cf. Emil Hurezeanu, *Între câine şi lup*, Biblioteca *Apostrof*, Cluj, 1996), şi-a vârât coada diavolească şi în Festivalul Național de Teatru, lucru devenit vizibil-agresiv odată cu ediția din anul 1994 a respectivei manifestări de cultură teatrală. „Amoarea" politică şi umorile unora dintre factorii de decizie în chip tradițional aflați în staff-ul Festivalului, dorința de a face pe plac guvernanților în pixul cărora se afla bugetul, conflictele de natură personală dintre unii critici de teatru, starea de beligeranță dintre cei ce simțeau că nu mai pot controla în totalitate şi în mod discreționar „breasla" şi cei care doreau democratizarea relațiilor din interiorul ei, au făcut ca în toamna anului 1994, Uniunea Teatrală din România (UNITER) să fie exclusă din rândul organizatorilor. Greu de spus cui i-a servit toată această operațiune, cu caracter de vendetă. Festivalului în niciun caz. A fost una dintre edițiile cele mai triste ale FNT. Tristețea se vedea în ochii oamenilor, a invitaților, a artiştilor. Exercițiul de supuşenie în fața acelor politicieni care vedeau în UNITER un inamic ideologic ce trebuia stârpit precum duşmanul de clasă de odinioară nu a avut niciun fel de consecință pozitivă asupra bugetului Festivalului. Măcar PCR dădea bani celor ce îi aduceau ode. PDSR, nu. Nimeni nu ştia pe ce bani se putea conta de azi pe mâine, invitații îl alergau pe sărmanul teatrolog Dan Vasiliu, pe atunci funcționar în Ministerul Culturii, să le dea diurna, iar el se ascundea prin zonele cele mai întunecate ale Teatrului Național (unde era local aşa-zisul „comandament", termenul sugerând clar starea de război în care ne aflam), spre a scăpa de ruşinea de a le repeta mecanic colegilor săi că, precum



Dorian Gray, după Oscar Wilde, regia Dragoş Galgoţiu, Teatrul Odeon (FNT-2005)

Godot, banii vor veni mâine. Un mâine... cu repetiţie. Omul nu avea nicio vină, era doar cel scos la înaintare, era sacrificatul.

Pe lângă spectacolele de pe scenă, mai bune, ori mai proaste, ediţia din acel an a mai oferit spectacolul dezgustător al protestelor şi al replicilor la proteste, al scrisorilor deschise, întredeschise ori închise tocmai spre a fi desfăcute şi făcute publice. Un acut sentiment de apăsare a grevat Festivalul, iar sărbătoarea pe care o presupunea el a fost izgonită din paradigmă. Parcă eram poftiţi la un priveghi lung de şapte zile şi şapte nopţi, în coşciug aflându-se solidaritatea oamenilor de teatru din România. Şi ca şi cum ceea ce s-a întâmplat în 1994 nu a fost de ajuns, ca şi cum reverenţele la adresa Puterii nu au fost suficient de ample, cineva care îl admira, nu mă îndoiesc, în chipul cel mai sincer pe preşedintele Ion Iliescu, care îi cunoştea slăbiciunea pentru Iaşiul în care se pare că s-a simţit bine în calitate de „exilat" în funcţia de prim-secretar al Comitetului Judeţean de Partid, s-a gândit să îi facă acestuia încă o bucurie, o plăcere şi aşa s-a ajuns ca ediţia a VI-a să se mute cu arme şi bagaje la Iaşi. Domnul Iliescu s-a bucurat. Nu însă şi teatrul românesc. Nimeni nu a stat să se gândească că o astfel de mutare presupune costuri suplimentare, de vreme ce, totuşi, grosul trupelor participante era din Bucureşti. Nimeni nu a îndrăznit să spună cu glas tare că Iaşiul, dincolo de respectabila lui tradiţie culturală, nu dispune de spaţiile de joc necesare unui festival de o asemenea anvergură. Ideea însăşi, atât de des repetată, că FNT trebuie să aibă loc în Bucureşti şi ca o replică, dată peste ani, cerberilor ideologici de odinioară care nici nu voiau să audă că şi în Capitală e nevoie de un festival de teatru, a fost dată uitării. Din „raţiuni superioare". Convinşi că ştiu „ce gândeşte Suveranul", adulatorii Preşedintelui au sacrificat totul şi, cu veselă inconştienţă, şi-au pus în practică proiectul. Cu rezultate catastrofale.

Pasiunile politice odată stârnite s-au amplificat atât de tare, încât şi-au cam lăsat amprenta şi asupra ediţiilor desfăşurate după 1996, adică după schimbarea puterii. Festivalul a revenit la Bucureşti, UNITER şi-a regăsit locul printre organizatori, din anul 1997 s-a trecut la numirea unui director căruia îi revenea şi misiunea de selecţioner unic. S-a făcut din nou apel la experienţa Cristinei Dumitrescu care a gestionat, cu recunoscutu-i spirit cumpănit şi cu inteligenţa omului care ştie să îşi argumenteze deciziile tocmai fiindcă are argumente, căci şi-a făcut întotdeauna meseria în funcţie de un set de criterii bine precizat, câteva ediţii care se organizau totuşi în continuare *ŕ la roumaine*. Adică fără un buget bine precizat, fără o echipă profesionistă care să îi facă munca cât de cât suportabilă, dacă nu şi confortabilă directorului Festivalului, cu o grămadă de suspiciuni, în faţa cărora, cu un calm olimpian şi binecunoscutu-i zâmbet, regretata noastră colegă izbutea admirabil să îşi păstreze cumpătul şi desăvârşita-i civilitate. Invitată să răspundă la o anchetă intitulată *Ce înseamnă să fii director de festival?*, anchetă iniţiată de nou înfiinţata revistă *Scena* (între timp, din păcate, desfiinţată), şi publicată în nr. 7 din noiembrie 1997, Cristina Dumitrescu spunea: „Este o experienţă deosebită aceea de director de festival. Uneori captivantă, alteori neplăcută, oricum deosebită. Depinde de momentul în care te afli, ca să observi jumătatea plină sau jumătatea goală". Cristina Dumitrescu inventaria în articolul intitulat *Jumătatea goală, jumătatea plină*... tot ce era rău şi de natură să îi afecteze munca, dar încheia în chip optimist: „Este o bucurie să ai posibilitatea de a observa că orice stagiune, chiar anodină la prima vedere, are un puls al ei, un metabolism distinct, o direcţie de evoluţie, lucruri care devin clare abia atunci când priveşti pădurea, nu doar copacii. Totul se leagă, capătă un sens (nu neapărat triumfal, dar capătă un sens) când aşezi pe tablă

O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu de Denis Dinulescu, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul Mic, Bucureşti (FNT-2005)

piesele aparent disparate. Sigur, această imagine o poți avea şi ca simplu spectator al festivalului, dar senzația de împlinire (şi nesomnul!) se naşte din posibilitatea de *a propune*, de a alcătui imaginea pe care o consideri cea adevărată. Este aici o mică tresărire de trufie? Poate, involuntară şi inconştientă. Vă asigur, însă, că nu rămâne nepedepsită, că o plăteşti". Final de mărturie care, recitit azi, te răscoleşte în chip dureros prin premoniția tragică pe care o conține.

Cristina Dumitrescu a trebuit să depăşească nu doar mofturile omeneşti, ci şi subfinanțarea cronică a Festivalului. Dar şi faptul sâcâitor şi descurajator, care pe alții mai puțin puternici i-ar fi dezarmat din start, că bugetul îi era aprobat în ultimul moment, că adesea se făcea apel la ceea ce se cheamă „fondul de rezervă al Guvernului" (ca să se ia astfel de decizii salvatoare un rol aparte l-a avut minunea că ministru al Culturii a fost în acea perioadă actorul Ion Caramitru), că se discuta ani de-a rândul despre „instituționalizarea Festivalului", dar nu se făcea nimic concret apoi, confirmându-l astfel pe Dumitru Drăghicescu care, într-o carte publicată în anul 1907 şi care, la vremea apariției, a stârnit un mare scandal, nemaifiind retipărită decât în anul 1994 (cf. *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994) numea „săvârşirea fără desăvârşire". Cu toate astea, Cristina a săvârşit primul pas întru internaționalizarea Festivalului, în timpul directoratului ei fiind invitat pentru întâia oară un spectacol străin, mai exact francez, *Dom Juan*. Era montat de românul Silviu Purcărete şi a iscat controverse. Nu de ordin axiologic. Ci bombăneli de tipul „ce caută francezii într-un festival național?". Azi, internaționalizarea Festivalului, operație temeinic şi durabil gândită de Marina Constantinescu, e o realitate şi cu toții ne bucurăm că e aşa. Probabil că de acolo de unde se află, Cristina Dumitrescu zâmbeşte cu înțeleapta-i ironie.

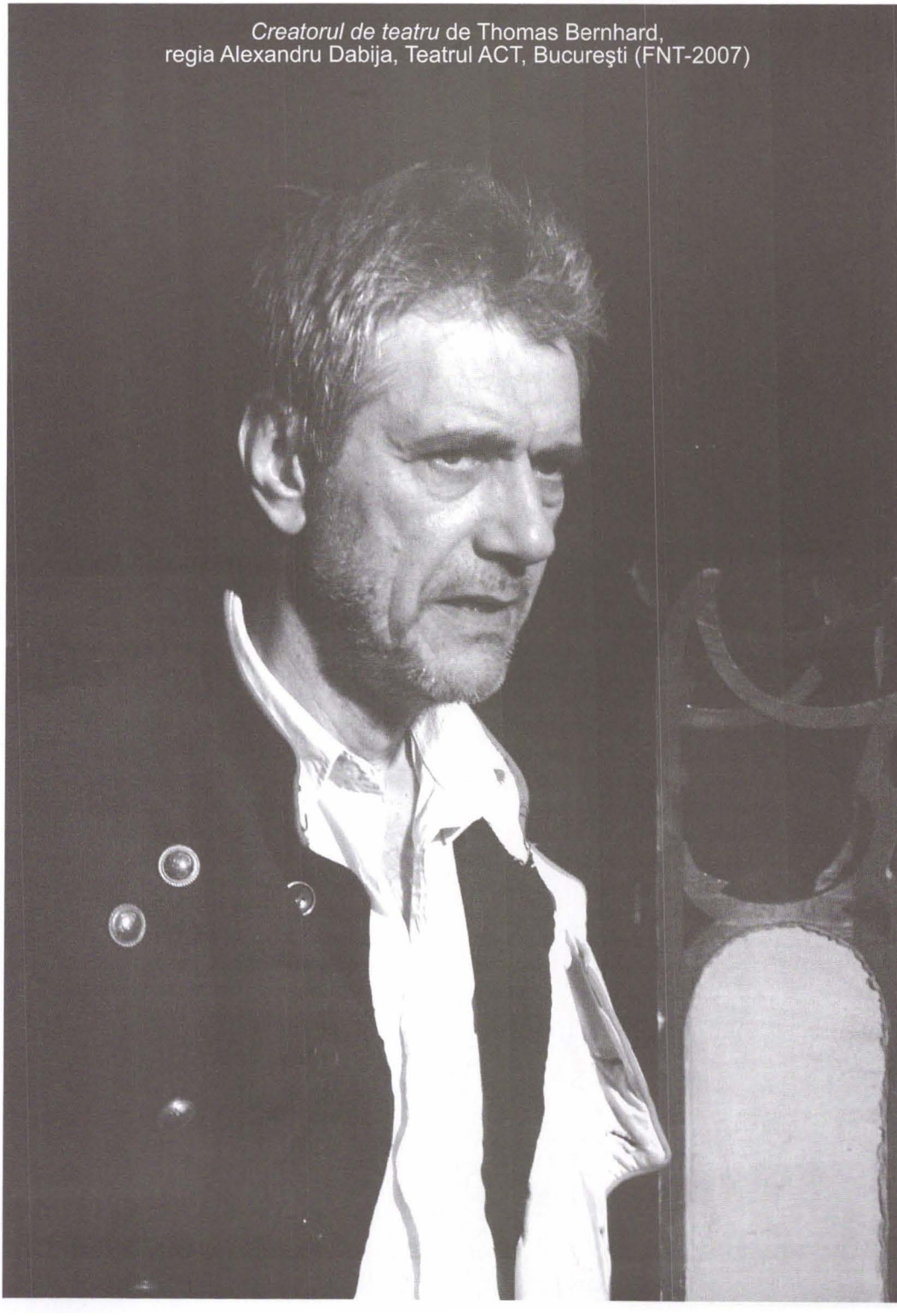
Purificare de Sarah Kane, regia Andrei Şerban, Teatrul Național Cluj-Napoca (FNT-2006)

Deşi mai toată lumea acuza lipsa de bani, montările invitate de Cristina Dumitrescu în Festival nu erau nicidecum sărace. Cine îşi aminteşte crâmpeie din spectacole precum *1794* (Teatrul „Bulandra", regia Alexandru Darie), *Petru* (tot „Bulandra", regia Cătălina Buzoianu), *Azilul de noapte* (Teatrul Naţional din Bucureşti, regia Ion Cojar), *Lungul drum al zilei către noapte* (Teatrul „Nottara", regia Alexandru Dabija), *Livada de vişini* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia Vlad Mugur), prezente în ediţia din anul 1998 al FNT, poate confirma asta. În articolul *Echilibrul maturităţii*, scris de Magdalena Boiangiu şi publicat în numărul 8 al revistei *Scena*, se face observaţia următoare: „Pentru un ipotetic spectator venit de pe Marte, unde nu au ajuns încă veştile despre criza economică din România, festivalul nu a fost expresia unui teatru pauper. Talentul şi *dexteritatea* scenografilor (personalităţi despre care se vorbeşte încă prea puţin) au asigurat nu doar *faţa* spectacolelor, ci şi reala lor bogăţie, expresivitatea autonomă". Tot Magdalena Boiangiu se arăta şocată că nu s-a făcut mai mult pentru popularizarea manifestării în Bucureşti, pentru atragerea unui public deocamdată neutru. „Sărbătoarea a fost nu a oraşului, ci a celor care iubesc teatrul şi în zilele lui de lucru. Şi, după cum s-a dovedit, ei nu sunt – nu suntem – atât de puţini".

Ne place nouă românilor, mai mult decât o ştim, ori vrem s-o recunoaştem, *Ciuleandra*. Cum altfel ne-am putea explica faptul că succesoarea Cristinei Dumitrescu la direcţia Festivalului, remarcabilul critic de teatru Alice Georgescu, avea să se confrunte în cei doi ani de mandat cu aceleaşi probleme? Despre unele dintre ele, Alice Georgescu scrie în *Confesiunile unui critic schizoid*, publicate în nr. 12 din anul 2000 al revistei *Scena*. Organizatorii „tradiţionali" erau în număr de trei: Ministerul Culturii, Primăria Municipiului Bucureşti şi UNITER. Grosul banilor, dacă nu toată suma venea de la cel dintâi. Întrebat cu ce contribuie Primăria, Ştefan Damian, responsabil cu afaceri culturale la respectiva Primărie, a răspuns, la conferinţa de presă premergătoare ediţiei din anul 2000: „Primăria oferă străzile şi mijloacele de transport în comun pentru afişaj". Iar Alice Georgescu comenta: „Că eu una, nu am văzut pe tot parcursul festivalului, decât vreo şase afişe, lipite pe străzile mai lăturalnice, şi nici urmă de afiş în vreun autobuz sau troleibuz. Dar poate că au fost rezervate acestui scop liniile preorăşeneşti". Mi se spune că problema afişelor şi a afişajului a fost... o problemă şi în 2008, directoarea festivalului fiind silită să le explice unor aşa-zişi „factori responsabili" la ce servesc afişele.

Cu afişe sau nu, ediţiile girate de Alice Georgescu, şi ele consumate pe bugete de avarie, au avut ţinută artistică. Adesea considerabilă. Şi cum ar fi putut fi altfel dacă la cea din anul 2000, bunăoară, au luat parte spectacole precum *Mizantropul* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia Tompa Gábor), *Hamlet* (Teatrul „Bulandra", regia Liviu Ciulei), *Saragosa – 66 de zile* (Teatrul „Odeon", regia Alexandru Dabija), *Slugă la doi stăpâni* (Teatrul Naţional din Craiova, regia Vlad Mugur), *Mediterana* (Teatrul „Maria Filotti" din Brăila regia Cătălina Buzoianu), *Nunta însângerată* (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, regia Bocsárdi László)? A contat, desigur, gustul verificat al selecţionerului. Şi devotamentul său. Gustul şi refuzul de a face concesii a costat-o pe Alice Georgescu acuzaţia că a făcut „un festival antinaţional" de vreme ce la ediţia din anul 2000 nu a invitat niciun spectacol cu o piesă românească,fiindcă niciun spectacol nu făcea vreun serviciu real literaturii dramatice româneşti. Ba, din contră. Dar mai are valoarea vreo semnificaţie în ochii patrioţilor de serviciu, mereu rebarbativi şi întotdeauna cu puşca la picior? Gata să execute comanda: Foc!

Ceva mai târziu, tot din motive de vendetă politică, Primăria, cea care zicea că facilitează afişajul, s-a retras dintre coorganizatori. Asta după ce promisese şi



Creatorul de teatru de Thomas Bernhard,
regia Alexandru Dabija, Teatrul ACT, Bucureşti (FNT-2007)

un consistent sprijin financiar pe care staff-ul festivalului contase. „Şi care e problema ta, nepoţel al lui Matusalem?", m-ar putea întreba cineva. În mulţimea de ani pe care i-ai trăit puteai să înveţi măcar atât: nimic nu e nou sub soare!

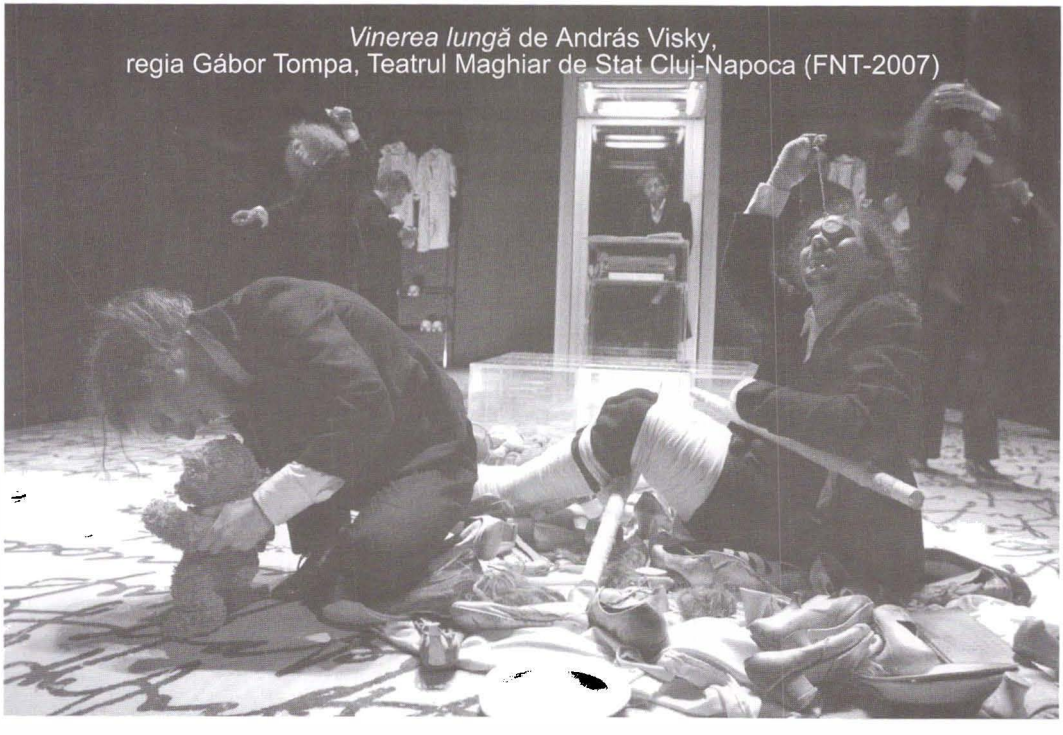
4. Şi chiar nu era. Ediţia din anul 2001 avea să confirme asta, confirmându-mă şi pe mine în comparaţia cu *Ciuleandra.* Schimbarea politică de la sfârşitul anului 2000, reprezentată prin revenirea la putere a PSD şi a preşedintelui Ion Iliescu a determinat numirea ca director general al Teatrului Naţional „I.L. Caragiale" a culturnicului Dinu Săraru, supralicitându-i-e meritele din timpul directoratului de la Teatrul Mic şi făcându-se *tabula rasa* din trecutul său de supus destoinic al regimului comunist, pe care l-a apărat cu străşnicie până la 22 decembrie 1989. Şi ca omul să fie pe deplin mulţumit, i s-a dat şi posibilitatea de a deveni cumulard, încredinţându-i-se direcţia, mai curând onorifică, a Festivalului Naţional de Teatru din anul 2001, repus sub tutela lui „I.L. Caragiale". Dinu Săraru a fost o prezenţă mai degrabă fantomatică în zilele manifestării (24 noiembrie–2 decembrie 2001). Eu nu mi-l amintesc decât căutându-şi în chip tragicomic paltonul pierdut la garderoba restaurantului de lux la care a avut loc cocteilul de deschidere. Săraru, om uns cu toate alifiile, a avut înţelepciunea de a nu proceda la o nouă excludere a UNITER-ului dintre coorganizatori, dar a îndepărtat prompta şi politicoasa lui echipă din zona financiar-contabilă, încredinţând totalitatea operaţiunilor respective conducerii administrative a TNB şi ARTEXIM-ului, ai cărui oameni numai profesionişti nu s-au dovedit a fi, izbutind să enerveze pe toată lumea. Tot la fel cum persoanele din TNB însărcinate cu distribuirea locurilor pentru invitaţi şi critici au avut grijă să le dea acestora din urmă cele mai proaste locuri cu putinţă, consfinţindu-le ceea

În rolul victimei de Vladimir şi Oleg Presniakov,
regia Felix Alexa, Teatrul Metropolis, Bucureşti (FNT-2007)

ce eu însumi am numit într-un articol publicat în revista *Scena* „dreptul de a nu vedea". Acelaşi Dinu Săraru a plasat festivalul sub patronajul primului ministru, dornic să îşi arate astfel supuşenia faţă de noua putere. Sau a fost oare emoţionat autorul *Clipei* de confesiunile lui Adrian Năstase care tocmai declarase că ar fi dorit în tinereţe să se facă critic de teatru şi atunci grijuliul director s-a gândit să-i ofere o compensaţie tardivă? Dar hai să nu fim cârcotaşi!

Într-un anume fel, ediţia din anul 2001 a readus Festivalul Naţional de Teatru la condiţia din primii săi ani de existenţă, confirmându-se astfel în chip păgubos mitul eternei reîntoarceri. A dispărut selecţionerul unic, înlocuit cu un grup de patru selecţioneri, critici remarcabili, luaţi individual (Alice Georgescu, Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu, Ion Parhon), dar care, fireşte, operau cu criterii estetice diferite. Răspunderea s-a disipat, eclectismul a devenit lege. Cu efecte deloc favorabile. Aşa se face că pe lângă spectacole cu adevărat bune, precum magistralul *Hamlet*, testamentul artistic al lui Vlad Mugur (Teatrul Naţional din Cluj-Napoca), *Amanţii însângeraţi* (regizat de Alexandru Tocilescu la Naţionalul bucureştean, neagreat şi scos de pe afiş cu ceva vreme înainte de Dinu Săraru şi readus la viaţă de FNT), *Unchiul Vanea* (montat la „Bulandra" de Yuriy Kordonskiy), şi-au făcut loc în selecţie şi eşecuri patentate, cel mai relevant în acest sens fiind spectacolul cu piesa *Fecioara şi moartea* al Naţionalului din Iaşi, de la care s-a plecat în proporţie de masă.

În anul următor, lucrurile au revenit oarecum la normalitate. Director şi selecţioner unic a fost desemnat criticul de teatru Ludmila Patlanjoglu care a pregătit prin această ediţie şi pe cea din anul 2003 ce a fost pusă în conjuncţie cu al XXI-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (AICT) care s-a desfăşurat la Bucureşti. La ediţia a XIII-a, cea care prin forţa lucrurilor a beneficiat de numeroşi



Vinerea lungă de András Visky,
regia Gábor Tompa, Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca (FNT-2007)

oaspeți de peste hotare, multe dintre opțiunile criticilor români au fost „cutremurate" de opiniile colegilor lor de peste hotare. Un articol al celebrului Michael Billington a determinat puternice unde de şoc, provocând reacții scrise din partea *inteligentsiei* române, chiar dacă, până atunci, *inteligentsia* cu pricina nu se arătase mai deloc interesantă de starea de sănătate a teatrului românesc. Victor Scoradeț, care până în respectivul moment dădea semne a se fi retras din activitatea de comentare a fenomenului teatral curent, şi-a căutat cu sârg pixul de critic şi, găsindu-l, a publicat în suplimentul *LAI* al *Cotidianului* un veritabil pamflet anti-Billigton: „Mărturisesc că nu mă aşteptam ca în anul 2003 un influent critic occidental să mai pună la îndoială dreptul regizorului de a-şi exhiba *ego*-ul". Or, Michael Billington doar îşi făcuse publică o opinie. Atât şi nimic mai mult. Cam mult patos şi cam multă energie au fost atunci cheltuite pentru a-l pune la punct pe confratele englez. Şi, curios, fruntaşii acestei operațiuni de anihilare s-au recrutat dintre cei care până atunci se prezentaseră a fi campioni ai luptei pentru libera exprimare a opiniilor. Eforturile destul de solitare ale Ludmilei Patlanjoglu de a organiza respectivul Congres la Bucureşti au îngrijorat-o şi inflamat-o cu asupra de măsură pe Iulia Popovici care deplângea în nr. 194 al *Observatorului cultural* „identificarea criticii autohtone cu singura ei organizație de reprezentare AICT", denunța lipsa alternativelor, şi pericolul ca această organizație să dobândească „ o voce egală în forță cu a UNITER-ului".

Oblomov (Teatrul „Bulandra", regia Alexandru Tocilescu), *Cumnata lui Pantagruel* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca în colaborare cu Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, regia Silviu Purcărete), *Tragica istorie a doctorului Faust* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia Mihai Măniuțiu), *Experimentul Iov* (Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, regia Mihai Măniuțiu) au fost cele mai reprezentative spectacole din acea a treisprezecea ediție (12 plus 1, cum i-au spus unii) a Festivalului.

În 2004, la cârma FNT a fost numit criticul de teatru Ion Parhon care a trebuit să se descurce cu un buget minimal. Cel mai redus din ultimii ani. PSD simțea că va pierde alegerile, iar teatrul era preocuparea sa din urmă. *Noaptea de la spartul târgului* (producție a Teatrului Național din Craiova, regia Silviu Purcărete) şi cutremurul care nu i-a speriat pe interpreții spectacolului *Forma lucrurilor* (Teatrul Act din Bucureşti, regia Vlad Massaci) sunt amintirile cele mai puternice pe care le păstrez de la ediția cu pricina.

Din 2005, vreme de trei ani, la direcția Festivalului s-a aflat Marina Constantinescu. Ea şi-a conceput proiectul în jurul personalității creatoare a regizorului. La prima ediție coordonată de ea, aflată pe scenă, alături de noul ministru al Culturii, Adrian Iorgulescu, Marina şi-a exprimat dorința de a internaționaliza festivalului. Cred că nici nu ştia Marina Constantinescu ce superbă cutie a Pandorei deschidea. Ministrul a plusat şi a spus că vom face un festival internațional. Lucru care s-a întâmplat prin felul în care Marina Constantinescu şi-a îmbogățit prin ani proiectul. Nu am putut fi martorul victoriei prețuitei mele prietene, victorie consfințită de ediția din anul 2007. Nu pot decât să regret.

De la această victorie trebuie să pornească ediția din acest an. Iar eu, nepoțel al lui Matusalem, promit să țin minte cât mai mult şi să vă spun, la timpul potrivit, ce s-a mai întâmplat în viitorii 18 ani. Deşi tare aş vrea ca cineva să fie preocupat în chip profesionist de istoria FNT, altfel decât slujindu-se de memoria, inevitabil subiectivă, a unui biet martor...

Faust, după Goethe,
regia Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu (FNT-2007)

DIN LABORATOR

Ioana IERONIM

LEAR în viziunea lui Andrei Şerban

Note

La început a fost cuvântul. Şi doar cuvântul, între ianuarie şi mai 2008. Am fost invitată să particip la traducerea ***Regelui Lear*** în versiunea regizorului său, Andrei Şerban, şi am stabilit din primul moment, colaborând la textul românesc, un dialog franc şi direct. O perioadă am tatonat nivelul expresiei, tinzând la o cât mai mare limpezime, economie, naturalețe şi actualitate, la o transparență şi stilizare a vocabularului şi frazării. Mai tradusesem Shakespeare, însă acum mă aflam în fața unei experiențe inedite. Nu mai era vorba de a traduce întregul text shakespearian, ci o versiune concentrată, un decupaj al regizorului. Pentru Andrei Şerban, gestația creatoare a spectacolului începuse, evident, dinainte, iar în cursul acestor aproximativ cinci luni s-a definit (să spunem definitivat) versiunea pe care el a sculptat-o în/din piesa shakespeariană. Am o deosebită admirație față de forma care a rezultat din munca sa intensă, îndelungată, extrem de atentă. Versiunea scenică decupează din textul original esența, fără a sacrifica de fapt nimic. Prin inspirate scurtcircuitări, povestea ni se oferă cu şi mai mult dramatism în orizontul nostru de timp accelerat. Spectacolul ne dă prilejul să auzim din nou unele dintre cele mai mai tulburătoare şi memorabile replici ale lui Shakespeare. Nu numai că versiunea aceasta nu trădează piesa, dar îi oferă un spațiu de respirație bun conducător al sugestiilor încriptate – terenul unei clarități care nu scade, ci accentuează enigma.

Versiunile româneşti au trecut Oceanul de multe ori între computerele noastre, în spațiul virtual, cu noi şi noi sugestii de ambele părți. Timp în care am descoperit la Andrei Şerban un deosebit talent ca mânuitor al cuvintelor, o sensibilitate la sunetul rostirii. Pentru mine, apăreau mai multe necunoscute decât de obicei, venind mai ales din faptul că nu ştiam intențiile regizorale, gândirea sa asupra ansamblului de componente spectaculare, oricât de mobile, deschise şi tentante erau încă ideile la vremea aceea – şi aveau să mai fie, fiindcă regia la Andrei Şerban este o continuă formă de creație, la toate nivelurile. Într-un mod cu totul inedit pentru mine, în perioada aceea, de *text-only*, am simțit în permanență presiunea, energia textului lung al lui Shakespeare, asemenea unei prezențe spectrale, aş zice, care a hrănit noua versiune. Textul, la care a contribuit şi Dana Dima, a fost apoi în permanență ajustat, ergonomizat, în absolut toate fazele care au urmat – în timpul audițiilor şi al îndelungatului proces de selecție şi repartizare a rolurilor, apoi la lectura cu actorii, în jurul unei mari mese rotunde, „deasupra oraşului", într-o cameră de sus a Teatrului Bulandra. Şi după aceea la repetiții – o disponibilitate permanentă pentru a transforma cuvintele într-o componentă conformă cu cerința expresivă, profundă şi exactă a fiecărui moment. Un asemenea proces de acordaj fin al textului dramatic, alături de celelalte fațete ale spectacolului, este probabil ceea ce ar trebui să se întâmple de obicei... aşa cum se acordează instrumentele muzicale înaintea unui concert.

Distribuția exclusiv feminină a provocat multă rumoare în oraş, mulți aveau păreri ferme pro şi contra înainte să vadă spectacolul. În privința aceasta, intenția regizorului a fost aceea de a folosi convenția unei interpretări exclusiv feminine, aşa cum

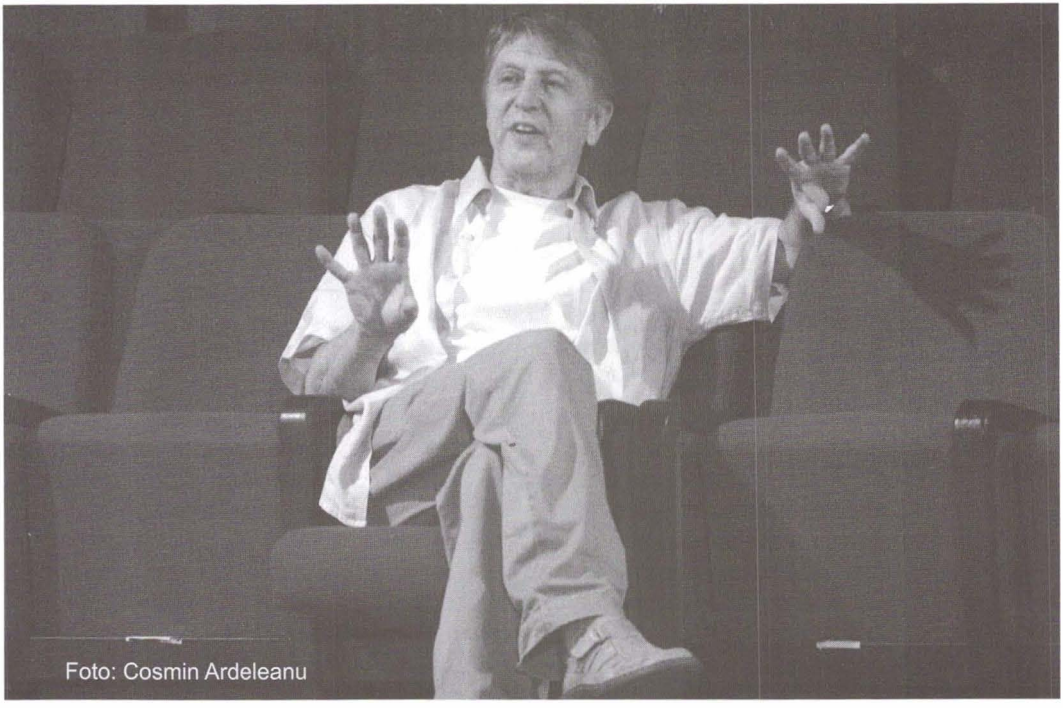


Foto: Cosmin Ardeleanu

pe vremea lui Shakespeare jucau doar actori bărbați: teatrul este artificiu. Surpriza a fost că din primele zile, când încă se făceau audiții, privitorul absorbea în cea mai scurtă vreme convenția, văzând îndată personajul dincolo de interpret. Actrițele nu fac niciun efort să pară bărbați, ci, în costumul lor bărbătesc, își joacă pur și simplu rolul. Rolul omenesc ce le-a fost dat în saga lui Lear. Andrei Șerban mărturisea că Peter Brook, auzind despre această intenție, observase că șansa în interpretarea exclusiv feminină este aceea de a pune mai mult în evidență partea umană, fragilă a personajelor, făcând astfel mai umană această piesă – cea mai sumbră, cea mai lipsită de speranță și mai complexă dintre tragediile shakespeariene.

Cunoscuta poveste a lui Lear, regele care și-a împărțit regatul între fiicele sale, este tratată de Andrei Șerban, așa cum era de altfel de așteptat, într-un mod vizionar, cu vaste deschideri de rezonanță universală și, în același timp, cu o minuție de bijutier. De la primele lecturi cu actorii, apoi la repetiții, regizorul a propus discuții, a invitat la improvizație (timp de aproximativ o lună și jumătate), a „măsurat" terenul, definind ceea ce poate și ceea ce nu poate fi un personaj, o relație. Andrei Șerban a dorit ca foarte curând să aibă costumele (Lia Manțoc) și elementele de recuzită, curând a apărut și decorul lui Dragoș Buhagiar. Întregul creștea, „devenea" parte cu parte și de la un punct nimic nu mai era întâmplător, fiecare detaliu se adăuga semnificativ, fiecare obiect trebuia să fie prezent cu energia și potențialul său. Piesa era pusă, construită în materie și concomitent în „supramateria" sugestiei. Fiecare detaliu cântărit, individualizat în ansamblu, până și soldații/gărzile/aurolacii au o prezență diferențiată.

Tratarea și dezvoltarea acestei materii teatrale excepțional de bogate și chiar detalii efective de abordare regizorală, replici propriu-zise mi-au adus aminte de repetițiile lui Sergiu Celibidache, la Ateneul Român: într-un mod similar, Celibidache citea, împreună cu orchestra, partitura notă cu notă, observând insistent și riguros sensul nu de puține ori ignorat, deformat sub straturile variatelor tradiții interpretative. El descifra și exprima intenția de subtext folosind o întreagă scală de sugestii culturale, sau de

Foto: Cosmin Ardeleanu

viață, de multe ori disparate, însă mereu eficiente. La fel, experimenta variate moduri/poziționări de emisie ale unor sunete pentru a găsi efectul optim. Construia opera simfonică ca pe un întreg în care fiecare sunet era limpede, specific, diferențiat şi totuşi împreună. La amândoi artiştii: recursul permanent la sensul specific şi multiplu care se află *înscris* în operă şi iradiază într-un spațiu vast prin şi dincolo de aceasta.

Indicațiile regizorale, ample sau eliptice, ale lui Andrei Şerban vor însoți probabil ca o permanență materia acestei capodopere shakespeariene pentru cei care au lucrat/lucrează în această echipă. În scena furtunii, când Kent îl cheamă insistent pe Lear să intre la adăpost, *„Intră, Rege!"*, Andrei Şerban sugerează interpretei, Ada Navrot sau Virginia Mirea, sensul dublu, sensul multiplu: „Vrea să-i spună – centrează-te pe tine, intră aici unde este locul tău, adună-te în interior". Sau: „Aici, dai un ordin, este vocea fermă, calmă a dreptății" (este vorba de servitorul care încearcă să oprească tortura lui Gloucester).

Momentul în care Edgar, personaj-cheie – interpretat de Andreea Bibiri sau Emilia Bebu – nu mai este în stare să joace rolul Sărmanului Tom, văzându-şi tatăl orb şi transfigurat: „E greu să joci rolul nebunului, când ai în fața ta durerea adevărată", Andrei Şerban indică, rapid – „e o nebunie sfântă, are un aspect mistic. Aici jucăm semne de parabolă, mitologice, biblice." „Sunetul cutiei cu bani în mâna Sărmanului Tom este, chemarea la alt nivel".

Punerea în mormânt a lui Gloucester de către fiul său (Edgar), spre sfârşit (ecou imperfect al morții lui Lear şi nu numai), este figurată ca un ritual stilizat cu nuanță medievală, enorm emoționant pentru noi. Pivotarea lui Gloucester, ministru/curtean servil, de la starea de spaimă extremă (defensiva lui de o viață parcă pentru asta l-a pregătit) la acumularea unei nobile forțe în fața torționarilor săi: aici, iar, personajul shakespearian întâlneşte memoria recentă a României.

Multe dintre indicațiile din timpul repetițiilor au vizat arta actorului în principiu: „Încercăm în fiecare moment al piesei să ne jucăm cu adevărul", explica în trecere, la

un moment dat. „Să fie adevărat pe dinăuntru", „Cum să fii adevărat pe scenă...", „Nu există *prea mult*, când jucăm Shakespeare. Niciodată". În timpul repetițiilor intensive, de multe ori desfăşurate în paralel, pe module, pentru cele două distribuții, Andrei Şerban a exclamat la un moment dat: „Fiecare scenă trebuie trecută prin trupul tău!" El însuşi a trecut fiecare personaj prin trupul său de multe ori, în acest proces de înțelegere, inițiere, încercare, schimbare, traducere în gest, în sunet, în tăcere.

„Ritmul e totul. Trebuie să devină o a doua natură", spunea regizorul pe variate tonuri. Este o problemă mai generală (cum se întâmplă şi în interpretarea teatrului antic, sau în opera lui Wagner): a juca Shakespeare astăzi, a rosti aceste caractere supradimensionate, când ne mişcăm de predilecție într-un cotidian micşorat şi ne bazăm pe amplificarea mecanică a sunetelor şi vocilor... până la *play-back*. Vorbind despre Albany, de exemplu, regizorul spunea într-o zi: „Dacă binele nu se exprimă cu forță, învinge răul – şi în piesă. Albany e forța binelui, conştiinței, adevărului. Trebuie să *lupți* pentru bine".

Sau monologul lui *Gloucester*–Valeria Seciu, ori Dana Dogaru – în memorabila scenă în care personajul, bătrân şi orb, se pregăteşte să se arunce de pe imaginara stâncă, *„Zei atotputernici, renunț la această lume..."*, regizorul spune: „Să fie ca o incantație bisericească, o litanie ortodoxă. El vorbeşte pentru Dumnezeu şi alte cosmosuri: cânți, aici. Este un ritual". Iar apoi, Gloucester crezând că a murit, Edgar îl „readuce" la viață ca pe un prunc: o naştere din nou, un nou ciclu, o înțelegere mai adâncă. Permanenta polisemie.

Nu mai puțin importante sunt cele nespuse. De exemplu, arcul voltaic de energie umană şi celestă între Cordelia ca apariție de dincolo de viață, pe munte, şi Lear în pragul morții: o energie care electrizează întregul spațiu, acest cosmos creat. Sau Lear, trecând prin apă, după furtună, atins de demență, în sfârşit deschis ca o uriaşă întrebare, cu impulsuri de copil: Mariana Mihuț masivă şi copilăros

imponderabilă, sugerând un mister, Botezul. O nouă treaptă, mai profundă, în devenirea, îmbunătățirea personajului.

Trupurile în scenă sunt în anumite momente tratate ca nişte sculpturi. „Avem în față tablouri", spunea regizorul construind aceste scene, iar referințele sale plastice: Brueghel, Bosch, Francis Bacon.

Povestea lui Lear ni se adresează şi din ea nu putem să nu facem parte: este vorba despre enorma dificultate a relației dintre părinți şi copii (părinți şi copii suntem cu toții, sau şi una şi alta), este vorba despre orbire şi greşeală, despre o lume distrusă iresponsabil prin abuz de putere şi apoi neasumarea responsabilității, despre devotament şi abandon, instinctele care fac din om un animal şi, doar aparent paradoxal, puritatea a ceea ce este primar. Despre descurajare şi mersul, totuşi, înainte.

O poveste de o grandioasă permanență, pe care Andrei Şerban a legat-o prin variate elemente de stări apropiate şi cunoscute nouă: deschiderea piesei, la curtea lui Lear, are ecouri din adulația care l-a înconjurat pe Ceauşescu, dar şi pe atâția alți tirani, inclusiv un posibil *pater familias* din imediata noastră apropiere, opresiv şi egocentric. Situația creată de Lear o intimidează pe Goneril, fiica cea mare (Daniela Nane sau Maria Obretin) şi o face apoi să deraieze în laude absurde, ca *passe-partout* al politicii momentului. Andrei Şerban a dat o versiune de poezie de tip laudator festivist şi totalmente ilar, atât de recognoscibil nouă, cuvintelor prin care Regan, a doua fiică a lui Lear (Irina Ungureanu/Mihaela Mihăescu), îşi exprimă, în public şi la cerere, iubirea față de tatăl ei, regele. În câte dintre familiile noastre nu s-au întâmplat, totuşi, scene destul de asemănătoare? Aici Lear, în jocul Marianei Mihuț – capabilă, în nenumărate momente ale piesei, să exprime concomitent, într-un singur *beat*, nuanțele multiple contrastante care vin din țesătura shakespeariană – primeşte laudele cu un fel de îngăduință–superioritate–sațietate–satisfacție.

În exemplara poveste vedem terorism polițienesc, torționari şi tortură: în cumplita pătimire a lui Gloucester (închisorile comuniste...), precaritatea absolută a existenței aurolacilor; racolări concupiscente, cu ecouri din vechiul regim sau din lumea mafiei actuale. Personajele rămân exemplare, iar actualizările sunt integrate, ne apropie doar de suflul magnific al întregului, de marea poveste subiacentă căreia îi aparținem, înțelegând-o numai parțial şi pe care mereu o uităm.

În tragedia shakespeariană sunt absorbite ecourile unei experiențe umane vaste, tragedia şi sensurile omului se află în fluidă comunicare cu întregul cosmos şi se reflectă în/din microcosm. Spectacolul lui Andrei Şerban materializează multiplele sensuri existențiale şi culturale folosind timpul lung al teatrului, o adevărată istorie teatrală care se asociază în această desfăşurare: strigătul tragic al lui Lear în scena furtunii, incantația rituală, misterul medieval, *commedia dell'arte*, feeria, comicul absurd, elemente de expresionism, de naturalism, pamflet politic, porunca lătrată a terorismului oficial şi chiar, în partitura Bufonului (Virginia Mirea/Dorina Chiriac), tuşe de romanță lăutărească şi hip-hop. Sau în jocul lui Oswald înaintea morții sale (Liliana Pană sau Cristina Casian) elemente de dans ritual balinez. Este adusă la suprafață mai mult ca oricând latura comică, de care tindem a uita din cauza gravității piesei: diminuarea comicului este una dintre prejudecățile interpretative care a format o durabilă tradiție în receptarea *Regelui Lear*. Bufoneria cu tâlc amar atinge şi momente de ludic pur, de care vom fi seduşi, ceea ce ne face cu atât mai vulnerabili pentru momentul când izbucnesc cruzimea, violența, distrugerea. Autodistrugerea. Spațiul în care ne mişcăm are vaste repere, în divin, ca şi în cea mai joasă instinctualitate, conține misterul răului şi binelui: semnificația omului nedisimulat de hainele înşelătoare ale civilizației. Râsul şi lacrimile, sublimul şi abjecția se amestecă.

Scenografia lui Dragoş Buhagiar figurează o *imago mundi* în care linii simple maschează un relief ascuns, în care suprafața netedă are imediat dedesubt pământ

şi apă. Lumină. Harta – ţara împărţită de Lear – (doar aluziv o hartă a României) este pictată pe piele şi folosită de personaje (fiicele cele mari, ginerii) într-un fel care poate impresiona subliminal, ca un organism sfâşiat. Furtuna, mai degrabă un cutremur (replică a întâmplărilor umane) face ca în faţa ochilor noştri să se dărâme zidul aparent atât de solid al civilizaţiei – şi dărâmăturile (cultura) redevin natură (un munte).

Personajele trec prin transformări de o enormă semnificaţie. Transformarea lui Lear este de o amplitudine cosmică. Extraordinar de importantă e schimbarea lui Gloucester (este saga transformării prin experienţă şi suferinţă) pe care Valeria Seciu îl îmbracă în marea ei artă, inconfundabilă – personajul ajunge la clarviziune morală abia pierzând ochii cu care nu s-a priceput să vadă lumea. Dana Dogaru, „celălalt Gloucester", dă alte nuanţe personajului şi este impresionantă. Sunt profund semnificative evoluţiile lui Edgar şi Kent. Şi chiar schimbarea în faţa morţii a lui Edmund, întruparea lui Lucifer, personaj interpretat exemplar de Ioana Pavelescu şi, într-o cheie diferită, juvenilă, de Rodica Lazăr.

Mariana Mihuţ în *Lear* ne oferă un recital actoricesc de mare clasă, ea ne apare mai-mare-decât-viaţa, parcă, în capacitatea de a aluneca de la oarbă încredere în sine şi capriciu la fragilitate, de la adevăr la disimulare, de la forţa statuară a răzbunării la slăbiciune, de la un fel de sănătate opacă la nebunia clarvăzătoare, de la profan la sarcasm – până la tulburătoarea apoteoză/dispariţie finală, într-o altă ordine a lucrurilor.

În final, regizorul ne pune în faţă, fără paliative, sensul cel mai profund al eşecului, zădărnicia enormelor eforturi făcute. Niciunul dintre supravieţuitori, Albany, Edgar, Kent, nu-şi mai asumă responsabilitatea de a conduce. Harta sfâşiată, pe care o simţim sângerând – ţara, lumea sfârtecată – este aruncată la întâmplare şi abandonată.

Dar, cum spune Shakespeare prin Bufonul său şi dulce şi amar – „vânt şi ploaie vor mai fi şi după" – după ce spectacolul s-a încheiat. *Panta rhei*. ***Lear*** se încheie astfel cu o nouă deschidere.

Mariana MIHUŢ şi Valeria SECIU în spectacol

INTERVIURI

Mariana MIHUȚ:

„Eu joc pentru bucuria mea, în primul rând"

*Regele Lear este un personaj dorit de mulți actori. Câțiva chiar ajung să-l şi joace. Însă, dacă la „Bulandra", **Mariana Mihuț** este Lear, într-un spectacol mai mult decât neobişnuit, semnat de Andrei Şerban, cu o distribuție exclusiv feminină, acest fapt reprezintă un eveniment insolit. Regizorul crede că* Regele Lear *vorbeşte despre problemele omului, nu ale bărbatului şi ale femeii. Iar cum Shakespeare a scris pentru un teatru stilizat, textul se adaptează uşor unei astfel de răsturnări. Performanța actrițelor susține acest lucru. Pentru că, în fond, este o demonstrație a valabilității tragediei şi temelor shakespeariene rupte din convenția acceptată de spectator. Începând cu opțiunea distribuției şi continuând cu decorul, avem în față un spectacol extrem de stilizat. Deşi Mariana Mihuț este obişnuită cu rolurile mari,* Lear *înseamnă altceva, este „piesa pieselor", în care ea nu face un travesti şi nu interpretează un bărbat sau o femeie.*

Cristiana Gavrilă: *V-ați dorit sau v-ați imaginat vreodată că veți juca un rol shakespearian masculin de o asemenea importanță?*

Mariana Mihuț: Nu mi-am imaginat niciodată că voi interpreta un rol shakespearian de mărimea aceasta. Nu le-am numărat, dar cred că am jucat până acum peste 100 de personaje. Pe toate le simt ca fiind foarte importante. Însă Andrei Şerban este primul care a avut ideea aceasta extraordinară şi m-a cucerit din primul moment. Nu mi-ar fi trecut niciodată prin gând că voi juca Lear. Propunerea lui a fost cu totul o surpriză. Sigur, ştiu că Sarah Bernhardt a jucat *Hamlet* dar, păstrând proporțiile, eu nu mi-aş fi imaginat aşa ceva. Tocmai din acest motiv am fost atât de încântată şi înspăimântată, în aceeaşi măsură. Sarcina este absolut copleşitoare. Regretul meu cel mare pentru acest spectacol este că nu am avut destul timp ca să forăm în adâncime. Nici nu ştiu până unde se poate coborî ca profunzime. Este absolut colosal, la fiecare repetiție găseşti altceva şi altceva.

C.G.: *În nişte condiții ideale, de cât răgaz ar avea nevoie un actor pentru a se apropia de Lear?*

M.M.: Uneori, mă gândesc că pentru un astfel de spectacol şi de rol îți trebuie o viață. Poate şi mai mult de-o viață, aşa văd eu lucrurile acum. Sunt absolut îndrăgostită de rol şi sunt fericită că mi s-a dat posibilitatea să mă apropii de un astfel de personaj, nu neapărat de Shakespeare, pentru că am mai jucat piesele lui, am mai făcut şi travestiuri, dar aici este altceva. Privind cu experiența vârstei mele de astăzi, cu maturitatea mea de acum, mie mi se pare că e piesa pieselor. Şi nu exagerez.

C.G.: *Puteți să-mi spuneți care sunt pentru dumneavoastră scenele şi replicile esențiale ale personajului Lear?*

M.M.: Nu ştiu ce scenă aş putea scoate, nu ştiu ce replică ar trebui să păstrez neapărat. Pentru că este atât de complex personajul acesta, este o întreagă umanitate. Ştiu sigur, însă, că nu poate exista scena din final,fără scena de început. Este un traseu incredibil. Câte lecții poate să primească de la viață un om care a

Foto: Cosmin Ardeleanu

trecut prin viață? Niciodată nu este de ajuns ce ai învățat, întotdeauna există alte, şi alte etape de cunoaştere, prin care trebuie să treci. Şi trebuie neapărat să fii capabil ca măcar să încerci. Asta ne spune Lear.

C.G.: *Ați lucrat cu foarte mulți regizori importanți. Prin ce a fost diferită experiența cu Andrei Şerban?*

M.M.: În primul rând, vreau sa-ți spun că eu mi-am dorit foarte tare să lucrez cu Andrei Şerban. Ştiam că nu o să fie deloc uşor, iar realitatea a depăşit puțin aşteptările mele. Însă toată această experiență m-a ajutat teribil. Sigura mea teamă a fost să nu-l dezamăgesc, pentru că nu am mai lucrat niciodată într-un ritm atât de concentrat la un spectacol. A trebuit să-mi activez rapid şi intuiția, şi sensibilitatea. Totul. Dar Andrei Şerban ştie foarte mult teatru şi a lucrat cu mulți actori, unii dintre ei imens de mari. Ştie perfect cum să ne cumpere ca să credem definitiv în el. Este un vrăjitor, care te conduce exact unde vrea el şi scoate din tine exact ce vrea el. În primul rând că ritmul este unul al secolului XXI, ori eu nu am mai lucrat niciodată aşa. Am fost puțin zguduită de această întâlnire. Dacă aş avea din nou douăzeci şi unu de ani şi aş începe iar profesia aceasta, ar fi exact ritmul de care aş avea nevoie. Mie nu-mi plac repetițiile foarte lungi, iar ritmul pe care îl impune el bănuiesc că este unul normal pentru secolul ăsta. Noi suntem mai cu încetinitorul, dar poate că aşa suntem obişnuiți. Întâlnirea cu Andrei Şerban este la fel de importantă ca şi cea cu Lucian Pintilie, căruia îi datorez adevărata mea şcoală de teatru, care mi-a dat dreptul de a urca pe scenă, tot de la el am descoperit teatrul pe care îmi doream să-l fac. Sigur că pe urmă am lucrat cu Silviu Purcărete, Valeriu Moisescu, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu, Yuriy Kordonskiy, iar fiecare experiență a fost esențială. Sunt întâlniri extraordinare, care te învață lucruri extraordinare. Cu Andrei Şerban mi s-au întâmplat aşa de multe lucruri într-un timp atât de scurt, încât eu cred că încă nu-mi dau seama de toate. Ceea ce am învățat de la el, şi nu am mai descoperit în altă parte, este că trebuie să fii pregătit nu doar să joci, ci să fii bun 12 ore din 24 sau poate şi mai mult de atât. Eu, după repetițiile la Lear, chiar am început să mă antrenez. Este o disponibilitate pe care trebuie să ți-o dobândeşti prin antrenament psihologic şi fizic. Iar faptul că mi-a propus rolul acesta înseamnă o încredere copleşitoare.

C.G.: *Am văzut că participați aproape mereu şi la exercițiile tehnice de la începutul repetiției...*

M.M.: Exercițiile de la începutul repetiției sunt foarte utile, pentru că fiecare actor vine de acasă cu problemele lui. Durează mult să te concentrezi şi să fii cu totul şi cu totul acolo. Este mai mult decât antrenament fizic, e un fel de curățire interioară.

C.G.: *Bănuiesc că este destul de greu să repeți în paralel cu mai multe distribuții...*

M.M.: Fiecare distribuție are spectacolul ei, de aceea este foarte greu să stabileşti relațiile cu celelalte personaje. Niciodată Dana Dogaru nu va face un spectacol identic cu Valeria Seciu. În funcție de personalitatea actorului se naşte un alt personaj. Şi atunci, întotdeauna, relațiile cu partenerii sunt altele. Sigur că este foarte complicat, dar şi frumos. Dar iar mă gândesc că timpul de repetiții a fost foarte scurt, mai ales atunci când ai două distribuții.

C.G.: *Ați lucrat cu foarte multe actrițe tinere. Se spune că actorii tineri ies destul de nepregătiți din facultate. Dumneavoastră cum vi s-a părut?*

M.M.: După experiența din *Lear* şi nu numai, nu sunt de acord cu aceste afirmații. E adevărat că aici a fost şi o selecție extrem de riguroasă. Eu chiar sunt

Foto: Cosmin Ardeleanu

puțin geloasă şi spun că Andrei a acordat mai multă atenție sau mai mult timp acestei selecții şi alegerii distribuțiilor, dar sigur că exagerez puțin. Am însă o altă experiență ca spectator. Am mers la spectacolele unor actori tineri şi nu aud sau nu înțeleg ce spun, am văzut că nu ştiu să se mişte pe scenă. Întotdeauna când vorbeşti despre cei mici, aştepți de la ei foarte mult, copiii trebuie să-şi întreacă părinții, şi pretențiile față de ei trebuie să fie mai mari. Eu cred că acesta este cel mai firesc lucru din lume. Dar, din păcate, unii ies din facultate fără să ştie lucruri elementare. Cei mai mulți nu ştiu să respecte cuvântul şi să-l pună în valoare.

C.G.: *Mi-ați vorbit despre ideile umane pe care le pune în discuție Lear, care nu sunt ale femeilor sau ale bărbaților. Dacă ați fi jucat o regină, şi nu un rege, ați fi simțit personajul la fel?*

M.M.: Cred că da, pentru că eu nu port barbă şi nici nu mă străduiesc să interpretez un bărbat. Sunt atâtea întrebări pe scenă, care aşteaptă un răspuns. Lear este un personaj al întrebărilor, pe care şi le adresează lui, spectatorilor, omenirii, încât eu simt că nu contează deloc dacă este bărbat sau femeie. Când îmbrac costumul, mă gândesc puțin că Lear este un bărbat, dar după aceea pentru mine nu mai contează acest lucru. Problemele lui Lear nu sunt ale unui bărbat sau ale unei femei, pot fi ale fiecărui om. Întrebările rămân aceleaşi şi pentru mamă şi pentru tată. Pentru că Lear este părinte şi, întâmplător, e şi rege. Cel puțin aceasta este etapa în care sunt eu acum în ceea ce priveşte personajul. S-ar putea ca mâine să-mi dau seama de alte lucruri şi să descopăr altceva.

C.G.: *Sunt lucruri personale pe care le-ați conştientizat altfel după ce ați jucat Lear?*

M.M.: Sunt nişte lucruri foarte, foarte intime, pe care mi-e frică să le ating. Shakespeare se adresează părinților de o anumită vârstă. Şi eu cred că după ce dai viață unui copil, porți cu tine o vinovăție, care creşte clipă de clipă cu trecerea timpului.

C.G.: *De ce vă temeți cel mai mult în acest spectacol?*

M.M.: Trebuie să fiu tot timpul atât de blindată... Şi nici aşa nu mă simt bine. Este o sală cu totul specială, pe care eu o iubesc foarte tare, dar, care este o imensă capcană. Cum este să nu ai niciodată publicul în față şi, totuşi, îngrozitor de aproape? Decorul lui Dragoş Buhagiar este cu totul extraordinar, dar în acest spațiu, dacă nu reuşeşti din prima clipă să convingi publicul că ai ceva de spus, l-ai pierdut definitiv şi nu mai ai nicio şansă în fața lui. Spațiul acesta prinde orice minciună, orice mic neadevăr iese foarte tare în evidență. Cu asta ne luptăm în spectacol, pentru că nedreptățeşti publicul din partea stângă, dacă te adresezi numai celui din dreapta. Simți toate reacțiile publicului, simți când ai pierdut atenția unui spectator. Iar eu chiar sunt un om timid şi acest lucru este încă un prag de trecut în spectacol.

C.G.: *Scena italiană şi faptul că ai publicul în față, aduce o mai mare siguranță actorului în spectacol?*

M.M.: Da, dar, în acelaşi timp, pentru mine, scena din *Lear* este o provocare. Eu nu prea joc convențional, indiferent de scenă. Nu-mi place ca spectacolele în care joc să semene între ele, nu-mi place să repet într-un spectacol ceea ce am făcut în altă parte. Dacă mă surprind că seamănă ceva, fie şi doar o tonalitate, o resping aproape instinctiv. Eu joc pentru bucuria mea, în primul rând. Nu-mi place să mă repet, iar în meseria aceasta, dacă te repeți, pici în propria capcană.

A consemnat Cristiana GAVRILĂ

Visky ANDRÁS:

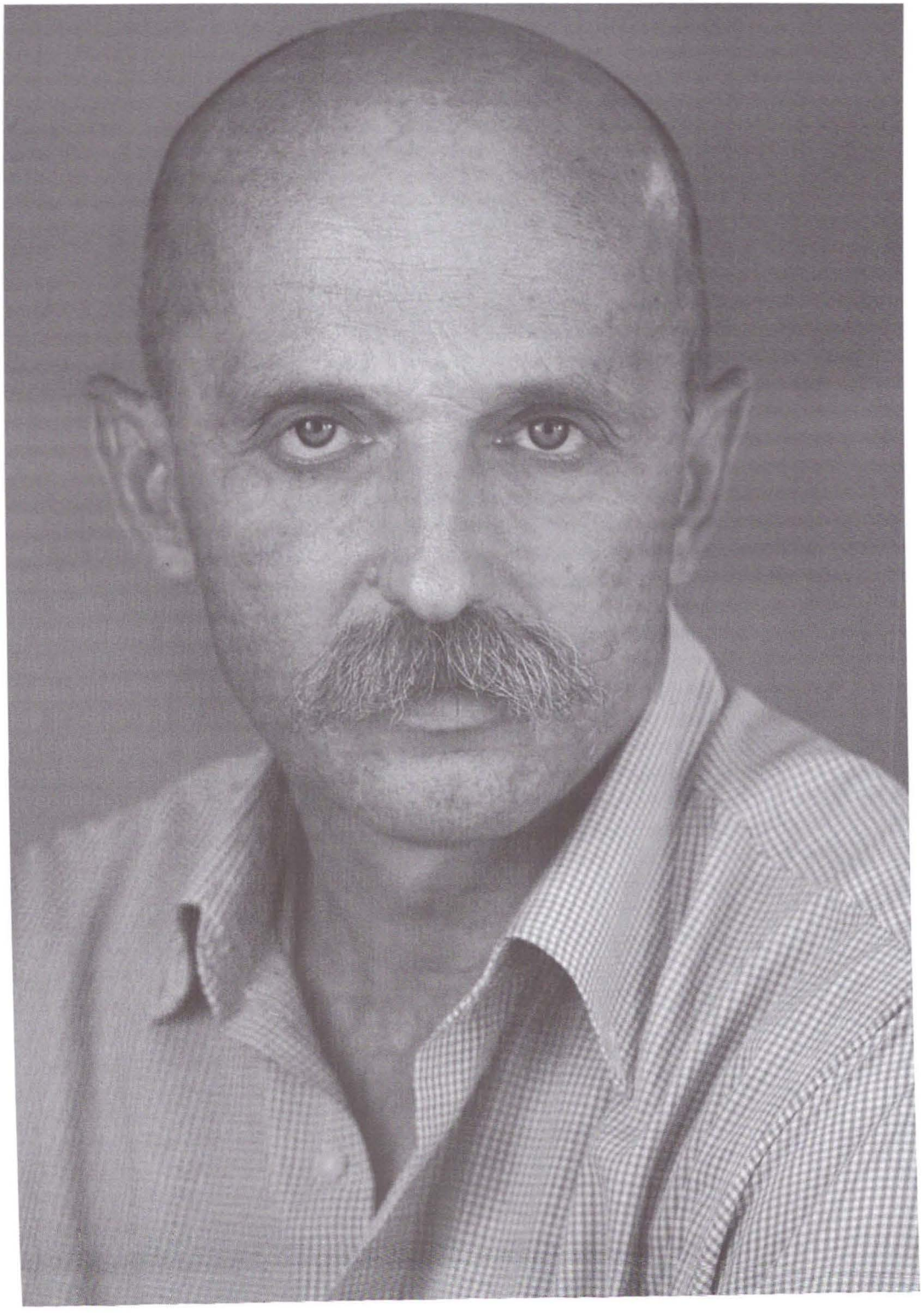
„Marea libertate a dramaturgului este anonimatul"

Alina Mazilu: *Domnule Visky, sunteți scriitor, om de teatru, conferențiar la Universitatea „Babeş–Bolyai" din Cluj. Care este liantul acestor domenii atât de diferite?*

Visky András: În fiecare dintre aceste domenii de activitate urmăresc acelaşi lucru: o exprimare care îşi caută forma. Forma teatrală a exprimării este pentru mine cea mai complexă, pentru că mă aşază într-o comunitate de creatori. Mă refer la actori, regizori, scenografi. De fiecare dată încerc să mă caut, să mă definesc şi să mă regăsesc pe mine însumi. Deşi sunt domenii de activitate diferite, ele se completează foarte bine. Teatrul nu se poate preda fără practica teatrală, iar atunci când pedagogia se rupe de practica teatrală, evoluția nu este benefică. Există teoreticieni teatrali care consideră că un spectacol e reuşit dacă îl pot descrie cu terminologia pe care o au la îndemână, dar opera de artă, spectacolul pune întotdeauna terminologia între paranteze, o forțează, se află înaintea şi deasupra ei.

A.M.: *Până la urmă, terminologia trebuie inventată, adaptată de fiecare dată, pentru fiecare situație nouă.*

Scenă din *Vinerea lungă*, regia: Tompa Gábor



V.A.: Exact, şi de aceea situaţia ideală este aceea în care practica teatrală se îngemănează în mod organic cu pedagogia. Acest lucru se întâmplă la Cluj, deoarece colegii mei de la catedră îmi sunt în acelaşi timp colegi la Teatrul Maghiar sau la Teatrul Naţional.

A.M.: *Acest fapt se reflectă în spectacole...*

V.A.: Da, se vede şi trebuie să se vadă pentru că aceasta e esenţa spectacolului. Este vorba despre o investiţie spirituală, o căutare continuă, un *research* care nu este pentru sine însuşi.

A.M.: *Când şi în ce context v-aţi apropiat de teatru?*

V.A.: Parcursul meu spre teatru este unul special şi se leagă şi de statutul meu de disident politic în regimul trecut. După revoluţia de la Budapesta din 1956, tatăl meu, care era teolog, a fost condamnat la închisoare. Eu am fost strămutat în Bărăgan, împreună cu mama şi cu fraţii mei. Despre această istorie este vorba şi în piesa mea *Julieta*, care se joacă în momentul de faţă în mai multe teatre.

A.M.: *Şi nemţii din Banat au fost deportaţi în număr mare în Bărăgan.*

V.A. Noi am locuit într-un gulag, un sat construit chiar de nemţii din Banat. Aceştia fuseseră deportaţi imediat după război, ei fac parte din generaţia de dinaintea noastră. Au fost deportaţi datorită culpabilizării lor ca nazişti, un pretext, desigur, pentru a le fi confiscate proprietăţile. De altfel, culpabilizarea în masă este întotdeauna un pretext şi nu are nicio fărâmă de adevăr.

Satul se numea Lăteşti şi nu mai există, pentru că în anii '70, când intelectuali români foarte importanţi care l-au vizitat, au dorit să fondeze acolo un fel de muzeu al gulagului românesc, autorităţile comuniste l-au distrus imediat, ca să nu rămână urme. Acest sat a fost vizitat printre alţii de Nicolae Balotă, Adrian Marino, Nicolae Manolescu. Eu mi-am petrecut acolo aproape cinci ani în copilărie.

Din cauza acestui trecut, atunci când am avut intenţia să dau admitere la facultatea din Cluj, la Secţia franceză-maghiară, înainte de examenul de bacalaureat am fost chemat la Securitate împreună cu fratele meu. Acesta a fost chiar bătut, şi ni s-a zis să nu cumva să mergem la universitate, pentru că sunt pe urmele noastre. Familia mea a insistat să dăm totuşi admitere la o secţie la care exista doar probă scrisă ca să existe dovezi şi o modalitate de verificare. Astfel, prima mea diplomă este cea de inginer, iar cea de-a doua este în estetică.

A.M.: *Există secţie de estetică la Universitatea din Cluj?*

V.A.: La Cluj nu, dar la Budapesta există. Doctoratul mi l-am dat în adaptare scenică tot la Budapesta, la Facultatea de Teatru şi Cinematografie.

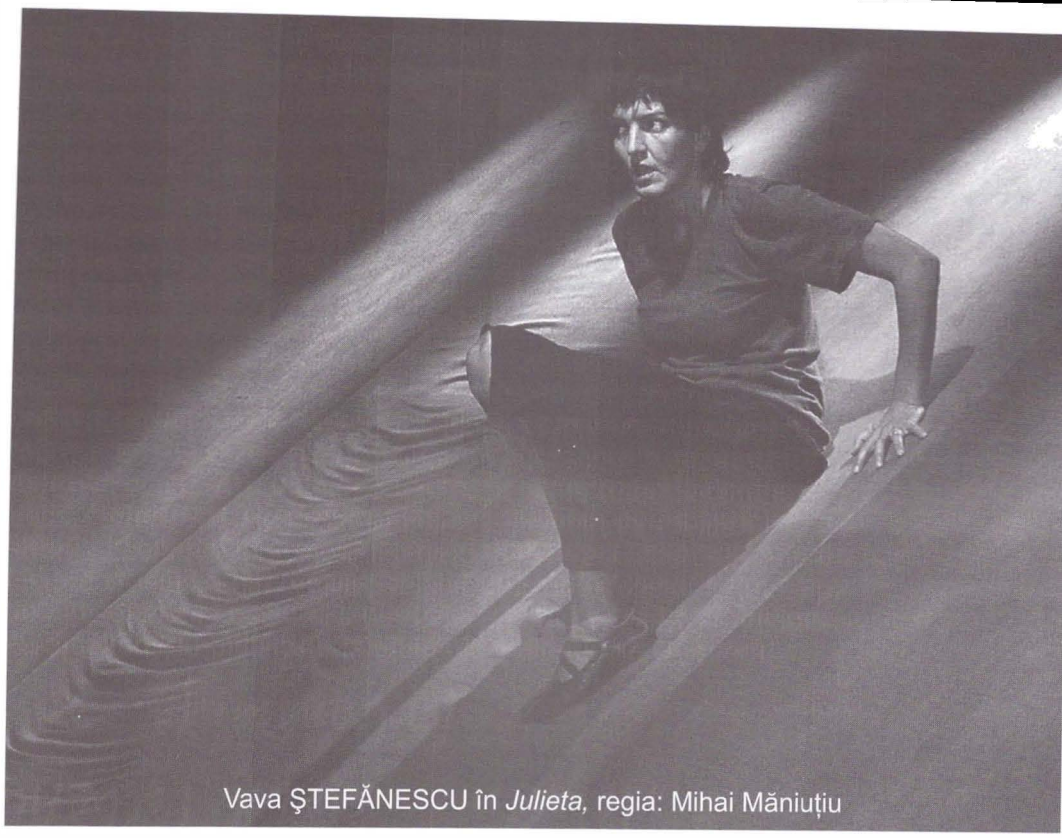
A.M.: *Totuşi, şi cea de-a doua facultate era îndreptată mai degrabă spre filosofie decât spre teatru...*

V.A.: Da, eu am o structură foarte apropiată de filosofie şi de gândirea teologică. Tatăl meu a fost un om deosebit de cult, poliglot, şi m-a influenţat puternic, a fost un simbol al unui tip de gândire foarte profundă şi al unei erudiţii speciale. Mai mult decât atât, în anii '80 a organizat un institut liber de teologie *underground*.

A.M.: *Adică?*

V.A.: Era un institut cu un *curriculum* aparte, şi puteai să fii student sau discipol al acestei forme de învăţământ care era mai mult una peripatetică, socratică decât una riguroasă.

A.M.: *Era în anii '80? Securitatea nu ştia nimic despre existenţa institutului?*



Vava ŞTEFĂNESCU în *Julieta,* regia: Mihai Măniuțiu

V.A.: Securitatea ştia foarte multe despre aceste lucruri. Eu am acasă, în camera mea, filele din dosarul Securității. Este vorba despre şase mii de pagini...

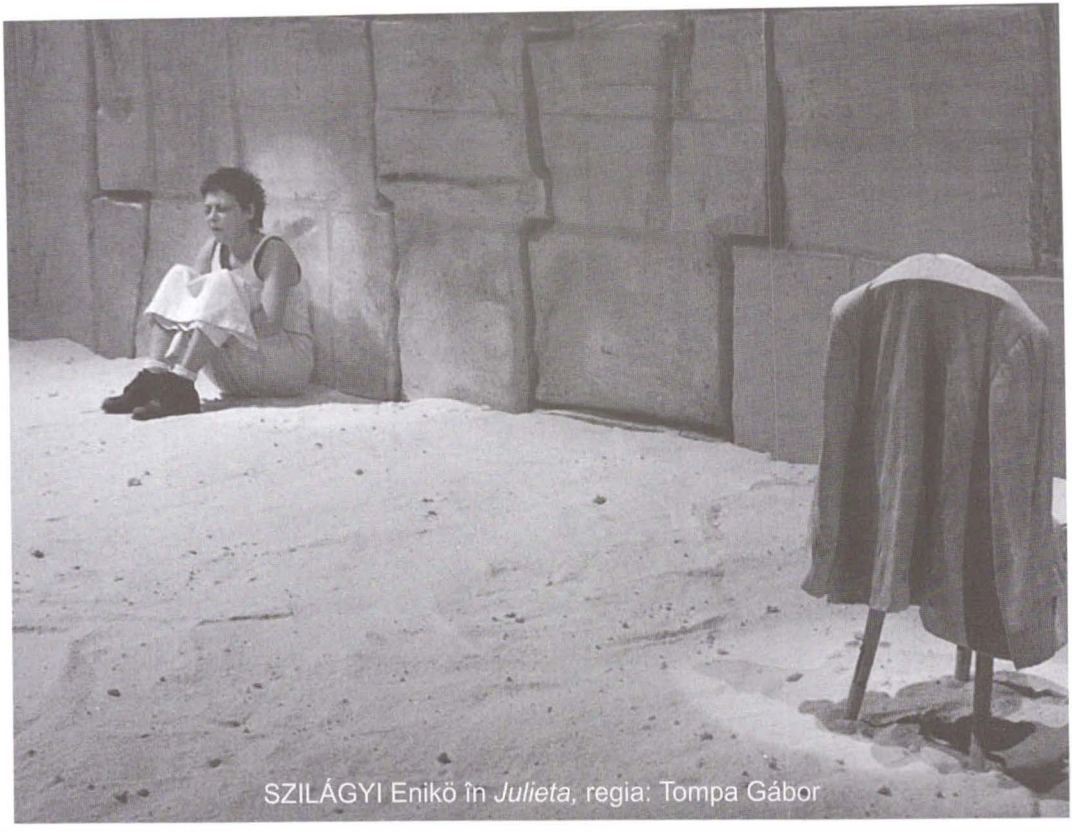
A.M.: *Şi cum de au permis totuşi funcționarea institutului?*

V.A.: Aceasta a fost persecutată tot timpul. Eu am crescut având „şansa" de a vedea cum dispare de la o zi la alta o bibliotecă. Veneau securiştii, făceau percheziții şi confiscau cărți. Am fost de mai multe ori martor la asemenea scene. Totuşi, tatăl meu a fost un om căruia nu i s-a putut lua libertatea. El a continuat să țină legătura cu intelectuali de primă linie din Ungaria, dar şi din alte țări. Datorită faptului că a fost la închisoare, a avut ocazia să cunoască acolo mulți intelectuali de vază.

Astfel, formația mea este şi una teologică. Am intuit foarte repede structura ritualică a teatrului. Aceasta este structura care îi dă forma de bază.

A.M.: *Totuşi, de multe ori, cel puțin la prima vedere, biserica şi teatrul sunt la cuțite...*

V.A.: Da, în istoria teatrului şi a bisericii există multe momente conflictuale. Să ne gândim spre exemplu la Antichitatea târzie, când apar cele mai importante scrieri iconoclaste împotriva teatrului, semnate de Sfinți Părinți precum Tertulian, Sfântul Augustin, Sfântul Ioan Gură de Aur (Hrisostom) sau în perioada post-shakespeariană. Shakespeare vorbeşte despre această ipostază care apare la personajul Malvolio.



SZILÁGYI Enikö în *Julieta*, regia: Tompa Gábor

Eu le predau studenților mei textele iconoclaste scrise împotriva teatrului, pentru că ele sunt foarte importante. Nu putem înțelege spre exemplu forma teatrului din Antichitatea târzie – ce s-a întâmplat în Antichitatea târzie, de ce tabuurile cele mai importante din Epoca de Aur a teatrului grec nu mai sunt respectate. Actorii sunt omorâți pe scenă, apare sânge, ceea ce nu era permis, după cum bine ştim. Nici măcar reprezentarea morții nu era permisă pe scenă, aceasta reiese din tragedia antică. Aceste scrieri – mă refer la Antichitatea târzie – pun problema catharsisului: unde a dispărut catharsisul? Pentru că, până la urmă, în secolele VIII–IX ia naştere aşa-numitul teatru profesionist european, pe baza liturghiei creştine a Învierii.

A.M.: *Pentru a reveni la Clujul zilelor noastre, spuneți-mi, vă rog, care este funcția dumneavoastră exactă la Teatrul Maghiar. Sunteți secretar literar sau dramaturg?*

V.A.: Sunt angajat pe funcția de dramaturg.

A.M.: *Dramaturg în sensul românesc al cuvântului?*

V.A.: Nu, sunt dramaturg în sensul german al cuvântului, nu în sensul românesc sau francez. Este o funcție a cărei existență este încă problematică în România din punct de vedere legal. Eu nu am această problemă, pentru că sunt într-adevăr dramaturg al Teatrului Maghiar în termeni germani, ceea ce înseamnă că fac o muncă de creație.

A.M.: *Muncă de creație în proporție de cât la sută?*

V.A.: În proporție de 100%. Eu nu fac muncă administrativă în teatru. Lucrez pe spectacole, lucrez pe text.

A.M.: *Şi concret?*

V.A.: În mod concret fac ceea ce descrie Lessing în *Dramaturgia de Hamburg*: sunt persoana care pregăteşte textul dramatic pentru o anumită viziune regizorală, pentru un anumit spectacol. Ştiți foarte bine că *Hamlet* poate fi jucat în patru ore şi jumătate sau în două ore...

A.M.: *Sau într-o zi...*

V.A.: Da, sunt accepțiuni diferite, iar eu creez aceste versiuni scenice şi lucrez cu regizorii. În ultima vreme colaborez mai ales cu regizorii străini care vin la Teatrul Maghiar.

A.M.: *Cu David Zinder, de curând...*

V.A.: Da, şi mai demult cu Vlad Mugur la câteva dintre spectacolele lui – o perioadă foarte importantă pentru mine. Apoi cu Mihai Măniuțiu. Cu Tompa Gábor lucrez la toate spectacolele sale. Mi-am dezvoltat propriul stil, pentru că fiecare dramaturg îşi are stilul său. Am avut şansa unei relații speciale de prietenie cu Tompa Gábor.

A.M.: *Acesta cred că este un aspect foarte important: să existe comunicare. Vi s-a întâmplat să aveți de-a face cu regizori cu care nu ați găsit un limbaj comun?*

V.A.: Desigur, se întâmplă, dar nu e o catastrofă, sub nicio formă, pentru că aceasta este natura teatrului. Dramaturgul nu trebuie să se impună. Un dramaturg în termeni germani trebuie să dispară. Dramaturgul atunci este bun – zic eu – când reuşeşte să fie marele anonim, eminența cenuşie care dispare în spectacol. Şi aceasta este marea sa libertate. Libertatea dramaturgului este anonimatul. El este persoana care îşi menține întotdeauna poziția de *in-between*, se află între spectator şi spectacol. Tompa Gábor spune despre mine că eu sunt conştiința lui reală. Pun întrebări tot timpul, până se găseşte stilul, logica, limbajul. Iau parte la foarte multe discuții, vorbesc şi cu scenografii spectacolelor, mai ales referitor la spectacolele lui Gábor.

Este o activitate care îşi are rostul, sau este o muncă eficientă numai dacă regizorul poate să accepte acest lucru. Dacă nu, este absolut în regulă. Dramaturgul oricum trebuie să dispară, este indiferent dacă el dispare în prima sau în ultima săptămână.

În ultima vreme am adoptat o strategie aparte, care îmi face mare plăcere: îmi iau câte un asistent de dramaturgie dintre foştii mei studenți. Ei sunt dornici să participe la aceste procese foarte intense de comunicare. Stilul meu este acela de a avea o comunicare continuă şi foarte profundă cu actorii, nu numai la Teatrul Maghiar, ci şi în alte teatre în care lucrez cu Gábor.

A.M.: *Discutați cu actorii în absența regizorilor?*

V.A.: Da, uneori se întâmplă să îmi asum unele discuții cu actorii, dar în concordanță cu viziunea regizorală, ceea ce este foarte important. Aceste comunicări foarte delicate pot avea loc mai ales într-o companie cum este Teatrul Maghiar din Cluj, cu o trupă foarte bine închegată, cu un limbaj teatral care nu a apărut din nimic, ci dintr-o investiție intelectuală, spirituală, profesională de mai bine de zece ani.

A.M.: *Ceea ce se vede în calitatea spectacolelor şi în faptul că la Cluj se joacă teatru cu sălile pline.*

V.A.: Trebuie să vă gândiți la faptul că publicul e în mişcare, el trebuie format. Acesta este un alt aspect al investiției spirituale despre care vorbeam: noi organizăm

adesea discuții libere cu spectatorii, suntem abordați de grupuri diferite care ar dori să stea de vorbă cu noi despre ceea ce facem. Ne întâlnim cu spectatorii pentru câte o oră, două în cafeneaua de la etaj, iar ultima întâlnire a avut loc cu studenții din anul terminal. Zsuzsa Selyem, care predă literatura maghiară contemporană la facultate, a inclus în curriculum *Vinerea lungă*, adaptarea mea scenică la *Kadiş pentru copilul nenăscut* de Imre Kertész. Astfel, studenții dau examen din adaptare, dar şi din spectacol şi am avut un seminar deschis după spectacol cu o sută cincizeci de persoane.

A.M.: *Interesul studenților este real?*

V.A.: Da, sigur, dar interesul real trebuie să vină în primul rând din partea teatrului. Văd că multe teatre investesc energie şi sume enorme în spectacole foarte bune, dar aceste spectacole se văd doar la festivaluri. Teatrul are nevoie de o comunitate, e al oraşului. Este ceea ce spun de fiecare dată şi presei: anume că Teatrul Maghiar din Cluj este teatrul oraşului Cluj. De exemplu, penultima dată când am fost să văd piesa mea, *Discipolii*, în sală se aflau cel puțin treizeci de spectatori români, ceea ce este foarte important.

A.M.: *De câtă vreme oferiți traducere simultană la cască?*

V.A.: De mai mulți ani, dar există bariere care trebuie deconstruite. Trebuie să existe o anumită toleranță. Publicul nu e niciodată slab sau rău. Poate că nu este abordat cu un limbaj inteligibil. Comunicarea poate că nu este bună. Dar niciunul dintre noi nu-şi închipuie un teatru fără public, nu?

A.M.: *Ar fi absurd!*

V.A.: Da, ar fi absurd. Deci, publicul trebuie format. Este nevoie de o investiție importantă de energie, de atenție, de dialog pe care trebuie să-l porți cu publicul tău.

A.M.: *Spuneați într-un interviu că ceea ce vă atrage la teatru este fragilitatea actului artistic. Puteți să dezvoltați ideea?*

V.A.: Mă gândesc la faptul că spectacolul teatral ca produs estetic nu există. El există doar într-un timp prezent, apoi dispare. Fragilitatea actului artistic constă în faptul că el există doar în momentul în care spectatorul este prezent. Un film se poate prezenta şi unei săli goale, un spectacol teatral – niciodată. Comunicarea este întotdeauna vie. Teatrul luptă pentru timpul prezent, dar acest timp prezent dispare subit, şi în asta constă fragilitatea teatrului.

A.M.: *Care este după dumneavoastră rolul teatrului?*

V.A.: Este o întrebare extrem de grea! Vă voi da un răspuns filosofic: cred că rolul teatrului şi al culturii în general este recunoaşterea celuilalt. Pe scenă există întotdeauna un celălalt, chiar şi atunci când este vorba despre monodrame. Atunci celălalt este spectatorul, receptorul. Actul în sine, al recunoaşterii celuilalt este un act conflictual, pentru că trebuie să mă accept în primul rând pe mine însumi şi în acest proces să-l accept şi pe cel care diferă foarte mult de mine.

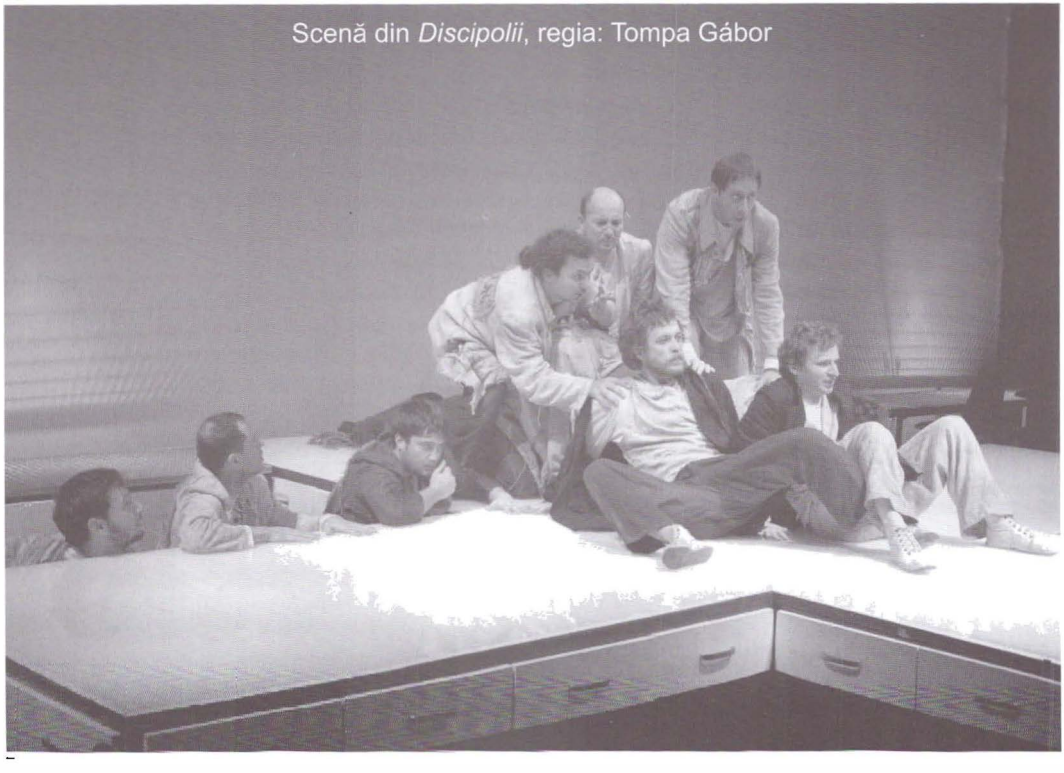
A.M.: *Unul dintre aspectele care fascinează atunci când vorbim despre teatru este diversitatea formelor prin care se poate obține acelaşi rezultat. Trebuie totuşi să existe câteva constante prin care se poate lua măsura calității unui spectacol. Care ar fi elementele necesare pentru obținerea unei calități superioare?*

V.A.: Eu cred că este vorba despre o singură constantă, anume onestitatea intelectuală cu care facem un spectacol de teatru. Întotdeauna există ispita de a ajunge repede la țintă. Eu le spun actorilor că nu trebuie să facem nimic altceva decât să murim pe scenă, pentru că pe scenă renaştem întotdeauna. Actul teatral

înseamnă întotdeauna o totalitate a modalităților în care suntem prezenți la formarea şi la împlinirea lui. Ceea ce nu înseamnă că vom crea întotdeauna spectacole teatrale perfecte, însă şi un eşec poate fi important. Actul teatral nu înseamnă ocolirea eşecului, ci asumarea lui. Eşecul se va ocoli în teatrele de tip divertisment. Noi nu suntem un teatru de tip divertisment clasic, dar dorim să comunicăm cât mai profund cu spectatorii.

Ingredientele nu se pot numi în mod analitic. Prietenul şi scriitorul meu preferat, Péter Esterházy dă într-unul dintre romanele lui, care nu s-a tradus încă în limba română, anume *Cartea lui Hrabal,* rețeta unei mâncări. El enumeră ingredientele acelei mâncări şi spune următorul lucru: trebuie să potriveşti aceste ingrediente respectând indicațiile la perfecție, iar apoi să aştepți. Ceea ce înseamnă că şi atunci când faci totul, sau când crezi tu că ai făcut totul perfect, trebuie să se întâmple ceva pentru ca un spectacol să devină mare. De aceea nu putem explica în mod rațional, analitic de ce a reuşit Andrei Şerban cu *Unchiul Vania* un spectacol atât de mare. Ştim cu siguranță că nu este de ajuns faptul că Andrei Şerban e un regizor mare. A făcut o distribuție perfectă şi putem să vedem că s-a întâmplat o minune – o minune a cărei parte este şi Andrei Şerban, dar din care facem parte noi toți.

Interviu realizat de Alina MAZILU



Scenă din *Discipolii*, regia: Tompa Gábor

Niky WOLCZ:

„Actorul: instrumentist şi instrument"

Născut în Timişoara, Niky Wolcz a absolvit IATC-ul. Actor, regizor, profesor universitar, Niky Wolcz a colaborat cu mai multe teatre din România şi a jucat, de asemenea, în filme precum „Reconstituirea" în regia lui Lucian Pintilie sau „Prea mic pentru un război atât de mare" (1969) în regia lui Radu Gabrea. După emigrarea din ţară a lucrat o perioadă îndelungată în Germania, unde a regizat în numeroase teatre şi opere. În acelaşi timp, a fost vreme de 14 ani profesor la Secţia de Teatru şi Operă din cadrul Facultăţii de Muzică din Frankfurt, dar şi la Prinzregentenakademie München, la Giessen precum şi la Freie Universität Berlin. A semnat regia câtorva filme pentru postul ZDF şi a colaborat ca actor cu postul SWF. Începând cu 1996, s-a stabilit la New York, unde predă alături de Andrei Şerban şi Ursula Wolcz la Columbia University. În SUA a colaborat cu American Repertory Theater Boston, La Mama Theater New York, Metropolitan Opera New York, Classical Stage Company New York, Riverside Church Theater New York.

Pe profesorul Niky Wolcz l-am cunoscut în contextul prezenţei sale la Timişoara, unde a susţinut, în perioada 24 iulie–6 august 2008, un workshop cu actorii Teatrului German din localitate. Am participat la acest atelier din postura de dramaturg de proiect, interviul de mai jos constituind fragmente din înregistrări.

Alina Mazilu: *Domnule Niky Wolcz, aş dori să discutăm pentru început despre cariera dumneavoastră universitară: aţi cunoscut sistemul românesc în anii '60 din postura de student, aţi predat apoi, după emigrarea în Germania, la Şcoala de Actorie de la Frankfurt şi, începând din 1996, la Columbia University New York. Aţi putea să faceţi o comparaţie între aceste sisteme universitare?*

Niky Wolcz: Asupra sistemului românesc nu mă pot pronunţa, pentru că nu ştiu exact cum arată el acum. Pe vremea când eram student, aveam aşa-numitele „master classes", adică aveam un singur maestru la actorie pe tot parcursul şcolii. În asta consta diferenţa de bază faţă de sistemul german. Acesta era principiul după care funcţiona facultatea noastră. De exemplu, eu am fost în clasa lui Ion Olteanu, pe când Andrei Şerban era la Loghin. În Germania, în şcolile unde am lucrat nu e aşa, studenţii au cursuri diferite de actorie cu mai mulţi profesori, şi nu mă refer la celelalte cursuri.

A.M.: *Cum e la Columbia?*

N.W.: Şi la Columbia există mai mulţi profesori, dar sunt şi „master classes", de pildă cu Andrei.

A.M.: *Dacă ar fi să comparaţi sistemul american cu cel german, unde există diferenţe?*

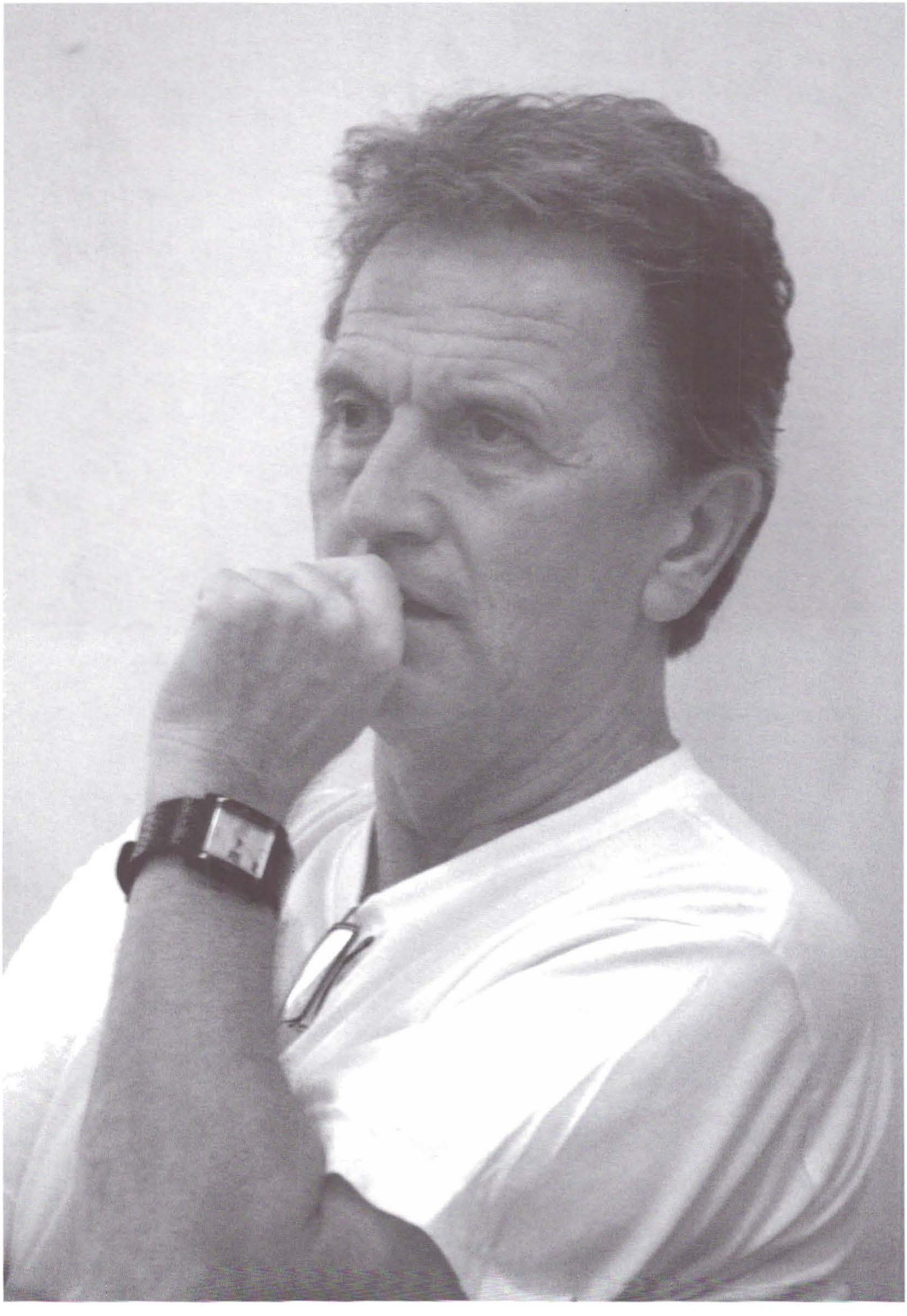
N.W.: Totul depinde de calitatea candidaţilor, care fac ca sistemul să apară mai bun. Actorii şi studenţii americani sunt mult mai bine pregătiţi în momentul intrării în facultate decât cei germani.

A.M.: *Am înţeles că şi plătesc mult mai mult... 40.000 de dolari pe an...*

N.W.: Da, cam aşa.

A.M.: *E enorm! Cum se descurcă? Există posibilitatea să primească burse sau doar cei înstăriţi se îndreaptă spre actorie?*

N.W.: Există posibilitatea de a lua un împrumut de la bancă sau de a obţine burse. Şcoala e particulară, dar chiar şi cei care trebuie să plătească pot să lucreze în timpul facultăţii. Există forme foarte variate de a primi burse, de a plăti, de pildă, numai primul an.



A.M.: *Cât timp durează studiile?*

N.W.: Trei ani.

A.M.: *Care sunt şansele unui absolvent de actorie în Germania faţă de cele ale unui absolvent în State?*

N.W.: În momentul de faţă, şansele încep să se apropie: în Germania, absolvenţii se pot angaja în teatre subvenţionate, dar locurile sunt limitate în ziua de azi – „producţia" de actori e prea mare. În America sunt puţine teatre subvenţionate de tipul celor din Germania sau România. Există în principal teatre libere, *free lands* şi orientarea e pe producţii mici şi pe perioade determinate. Totul e altfel structurat.

A.M.: *Care erau problemele majore ale Şcolii de Teatru de la Frankfurt în anii '80–'90?*

N.W.: Totul depinde de calitatea profesorilor angajaţi şi de cea a studenţilor şi de prejudecăţile care le aduc cu ei. Dacă un profesor care e actor de teatru caută să îşi impună direcţia, în loc să cerceteze ce posibilităţi sau ce ecouri există în studenţi, atunci el devine un criminal. Tendinţa aceasta există la mulţi profesori – „fă ca mine" sau „gândeşte ca mine".

A.M.: *De ce v-aţi mutat în State?*

N.W.: Mai ales pentru Andrei. El a fost invitat să deschidă noua secţie de actorie la Columbia University. Era, desigur, o ocazie foarte atrăgătoare de a putea să formezi o şcoală, să îţi alegi colegii şi să nu se petreacă totul la întâmplare. La Frankfurt, şcoala era deja formată când am început eu să predau şi trebuia să te integrezi, chiar dacă aveai o anumită doză de independenţă.

A.M.: *V-a fost greu să vă adaptaţi la Columbia?*

N.W.: Nu. În plus, sistemul universitar e foarte liber, suveranitatea profesorului sau a celui care conduce o repetiţie sau o clasă e într-adevăr totală.

A.M.: *Ce studenţi aveţi?*

N.W.: În principal lucrez cu studenţii de anul întâi şi doi. În anul trei, ei fac o lucrare de diplomă şi au cursuri care îi pregătesc pentru viaţa de după absolvire. În primii doi ani au un program foarte riguros şi trebuie lucrat cu toţi cei treizeci şi şase de studenţi în clase diferite, în grupuri diferite, la proiecte diferite.

A.M.: *Ce materii se predau?*

N.W.: Actorie, scrimă, puţin dans, vorbire scenică. Au antrenamente, improvizaţii, monologuri, scene, acte şi apoi piese întregi.

A.M.: *Câte ore lucraţi în medie pe săptămână cu studenţii?*

N.W.: Asta nu contează, pentru că e ca în teatru: repeţi până iese. Orele sunt desigur împărţite, pentru că sunt legate de spaţii şi de norma fiecărui profesor. În semestrul de toamnă–iarnă am obligaţia să fac de două ori câte trei ore pe ansamblu. Sigur, programul structurat pe ore e preluat de la alte departamente din universitate, în care profesorul merge şi ţine, să zicem, două cursuri de literatură comparată, ceea ce la teatru evident că nu funcţionează.

A.M.: *Sunteţi, de asemenea, coregraf?*

N.W.: Nu fac, de fapt, coregrafie, ci mimografie. Nu folosesc elemente de dans clasic, ca în coregrafia clasică. E, mai degrabă, coregrafie modernă. La toate coregrafiile ce le-am făcut, am lucrat cu actori. Pentru ultimele două, cele realizate la Metropolitan, am angajat vreo douăzeci dintre studenţii noştri. Ei au executat foarte precis, pe muzică, munca de ansamblu. În *Faust*, de exemplu, am lucrat mai ales cu elemente de biomecanică.

A.M.: *Aţi lucrat atât în teatru cât şi în operă: aţi putea să îmi spuneţi dacă există vreo diferenţă în modul de lucru cu un actor sau, de exemplu, cu o soprană?*

N.W.: Depinde. Cântăreții tineri, până în treizeci şi cinci–patruzeci de ani sunt complet diferiți de cei mai în vârstă. Ei sunt foarte deschişi spre actorie. Unii sunt mai netalentați, însă alții sunt actori chiar foarte buni. Depinde şi cât au lucrat actoriceşte în şcoală. În general, deschiderea lor pentru a interpreta roluri, nu numai prin comentariu muzical, e mult mai prezentă.

***A.M.:** De ce faceți şi operă?*

N.W.: Făcând operă, înveți foarte multe. Ai o restrângere în plus care eliberează alte resurse artistice, pentru că muzica nu poate fi supusă interpretării în sensul în care poți să jonglezi cu un text. Într-o operă există o structură mult mai riguroasă care se impune. E o structură care te inspiră la un alt nivel.

***A.M.:** Eu am o problemă cu libretele, pentru că mi se par naive.*

N.W.: Unele librete sunt, desigur, o catastrofă, inclusiv Wagner. Există însă şi librete fantastice, *Wozzek* de Alban Berg, dar e drept că şi piesa e genială. Libretele pentru Rossini sunt excelente, pentru că sunt *commedia*, sau cele pentru Mozart – tot ce a scris Da Ponte e foarte bun, chiar dacă unele chestii sunt prea lungi. *Don Giovanni* e, de exemplu, la fel de puternic ca textul lui Tirso de Molina sau ca Molière sau Benno Besson.

***A.M.:** Cum e văzut experimentul în operă?*

N.W.: La fel cum sunt văzute toate experimentele – în mod superficial, pentru că nu se poate face diferența între un experiment adevărat sau unul care riscă atunci când se apropie şi desface o temă cu un anume alt interes. Or, interesul nu are voie să fie de tipul „eu trebuie să am o idee genială"... Dacă îți asumi responsabilitatea, lucrul acesta trebuie resimțit pe scenă. Experimentul nu trebuie făcut în ciuda publicului.

***A.M.:** Diferă publicul de operă de cel de teatru?*

N.W.: În Germania, unde sunt teatrele de repertoriu care au opere în mod regulat, e un alt tip de public, spălat pe creier de criticii de muzică. Sunt dezorientați şi se uită la lucrurile superficiale, dar mai mult dintr-un complex de tipul „nu înțeleg nimic"... Nu-i o ruşine, majoritatea celor care stau la operă înțeleg cam 20% din muzică. Se poate să-ți placă doar trei arii şi spui că în rest ai dormit... Rolul criticii ar trebui să fie atunci şi acela de a apropia publicul, de a-l educa.

***A.M.:** La marile opere prețurile sunt mult mai ridicate decât la teatru. Nu este un factor de triere a publicului?*

N.W.: Nu, în Germania, de exemplu, chiar dacă un bilet este foarte scump, e subvenționat. Deci dacă cineva vrea să meargă la operă, îşi poate permite asta de câteva ori pe an.

***A.M.:** Pomeneați la un moment dat în discuția noastră războiul cu dramaturgii în sensul german al cuvântului „Dramaturg" (secretar literar – n.n.). Puteți să dezvoltați această chestiune?*

N.W.: Cred că din cauza conceptualizării, importanța dramaturgilor este prea mare în Germania. Se impune de la masă – care e un obiect de plastic sau de lemn – un concept care corespunde unei prejudecăți intelectuale la modă. Sunt oameni citiți, e adevărat, dar rolul determinant al dramaturgului în concepția spectacolului e prea mare. De altfel, optzeci la sută dintre regizori sunt dramaturgi – nu angajați ca dramaturgi, ci angajați, din păcate, ca regizori, dar având o gândire dramaturgică, adică foarte săracă: din momentul în care începe partea practică, lucrul cu actorii, se aşteaptă ca miracolul să vină de la aceştia sau de la muzica adăugată sau, eventual, de la scenograf şi atunci munca de teatru efectivă nu mai e prezentă. Spectacolul iese apoi şi respectivul susține că a făcut regie...

Toată lumea spune despre Brecht că ar fi fost un regizor foarte bun. Eu nu cred asta. A fost, evident, o personalitate foarte puternică, dar, pe de altă parte, a avut şi nişte parteneri de lucru la „Berliner Ensemble" care erau în stare să lucreze autonom, ţinând cont de cerinţele lui – el a avut un dialog special cu actori ca Ernst Busch, Helene Weigel sau Ekkehard Schall.

A.M.: *Care ar trebui să fie rolul dramaturgului? Eu cred că există două extreme: în Germania rolul lui este foarte puternic şi are o mare influenţă în stabilirea repertoriului, în alegerea colaboratorilor, iar în România, dimpotrivă, secretarul literar face toată munca de rutină, caietele-program şi cam atât...*

N.W.: Dramaturgul trebuie să fie un partener de dialog foarte important pentru regizor şi o sursă de informare pentru actori, să susţină o direcţie, dar cu anume sensibilitate pentru ceea ce poate stimula fantezia actorilor. El trebuie, bineînţeles, să aibă abilitatea de a lucra pe text: să taie, să facă legături, să completeze, dacă e nevoie. La Shakespeare toată lumea taie cu foarfecele în dreapta, în stânga. Acolo e foarte important să existe şi un alt tip de reflecţie decât doar cel practic.

A.M.: *Dumneavoastră înspre ce tip de teatru vă îndreptaţi cu preponderenţă?* Commedia dell'arte?

N.W.: Nu mă mărginesc la un singur mod de a face teatru! În cazul *commediei* există o problemă: trebuie să ai actorii potriviţi sau să ai timp să îi formezi pentru jocul cu mască.

A.M.: *Ce e mai dificil aici decât la alte tipuri de a face teatru?*

N.W.: Faptul că lipseşte ceea ce lipseşte în general pentru crearea unui rol, doar că în *commedia* e mai vizibil dacă nu ai claritatea intenţiei şi imaginea perfectă asupra caracterului tău.

A.M.: *Trebuie să intri practic într-un şablon...*

N.W.: Şablon în sensul bun al cuvântului. Structura trebuie să rămână vie, trebuie să reînvii un şablon sau o structură.

A.M.: *Ce anume face diferenţa între un actor mediocru şi unul genial?*

N.W.: Din punctul de vedere al spectatorului sau al cui? De multe ori, pentru regizor e mai interesant să lucreze cu un actor care nu pretinde că ştie tot şi care e maleabil. Un actor mai slab e câteodată mai deschis pentru faza de lucru. Actorul bun trebuie apucat de la alt nivel. Actorul cu personalitate foarte puternică trebuie protejat şi lăsat să vină la cuvânt cu limbajul lui artistic. Dar ce înseamnă, de fapt, actor slab? Nu există actori slabi, profesia de actor începe de la un anumit standard: eu, de exemplu, cânt la vioară, dar asta nu înseamnă că sunt violonist... Sigur că în teatre există actori care doar funcţionează, dar aceia nu sunt actori adevăraţi... e nevoie şi de ei, *actorul* însă e altceva. Toată lumea ştie să scrie, dar nu toată lumea e scriitor; multă lume ştie să joace teatru – spectacolele de amatori sunt extraordinare, deşi se vede că e amatorie. Acolo misterul teatrului e altul, nu jocul actorului aşa cum îl înţelegem noi în teatrul profesionist.

A.M.: *Ce ar trebui să facă un actor pentru a evolua, pentru a nu se plafona?*

N.W.: Să continue să lucreze.

A.M.: *Concret, ce?*

N.W.: E foarte clar, pentru că toate obstacolele apar pe masă de la prima citire. Trebuie să faci slalom printre propriile tale obstacole şi să ştii să-ţi transformi defectele în calităţi.

A.M.: *La* workshop-*ul pe care îl conduceţi acum, multe exerciţii stimulează imaginaţia. Totul e foarte concret...*

N.W.: Sigur, pentru că dacă nu e apă în pahar, e secetă. Dacă nu ai o imagine interioară la care să te referi, fie ea materială sau spirituală, nu se poate naşte niciun proces. Efortul cel mai mare în teatru e să creezi pe scenă o atmosferă care să fie credibilă; nu prin decoruri, lumini şi costume. Dacă creezi atmosferă doar prin aceste mijloace, lumea poate fi încântată, dar dacă actorul nu e viu şi nu o concentrează, nu o focusează, totul se diluează până la urmă. Ceea ce fascinează în teatru e imaginea interioară, imaginea pe care o ai asupra caracterului care nu eşti tu deloc. Ea apare doar din când în când, ca o licărire, dar în asta constă efortul nostru...

Am pomenit faptul că actorul are o natură duală: e în acelaşi timp instrumentist şi instrument. Instrumentistul trebuie să îşi acordeze instrumentul. Acesta trebuie acordat, încălzit şi trebuie să aibă un sunet rezonator de bază pentru a putea intra într-o vibraţie anume. Atunci vibraţia devine din ce în ce mai rafinată şi efortul de a scârţâi pe corzi cu arcuşul din ce în ce mai mic şi mai imperceptibil, ca o pană pe coama vântului. E o muncă ce trebuie efectuată practic. Corpul trebuie să gândească, creierul nu ajunge. Imaginaţia nu e în creier, ci în corp.

A.M.: *Cum ai structurat* trainingul *de dimineaţă?*

N.W.: Facem exerciţii pentru reflexele actoriceşti, pentru condiţie. Corpul trebuie să reacţioneze în zecimi de secundă la stimuli din afară, de la partener, şi să fie deschis dacă se schimbă coordonatele. E un lucru care se poate fortifica prin exerciţii. Avem exerciţii de schimbare a direcţiei, exerciţii cu un partener, alt set de exerciţii cu bete, care sunt pentru antrenarea reflexelor. Există apoi cele bazate pe modele ritmice şi modele dinamice, care sunt legate de schimbarea muzicii. E vorba de paşi şi de combinaţii paşi–braţe. Apoi sunt exerciţiile preluate de la maeştri: cu unii dintre ei, cu Decroux, de exemplu, am şi lucrat. La un moment dat, preda în bucătăria lui...

Exercițiile cu elemente preluate din artele marțiale sunt uşor modificate: în artele marțiale e important să loveşti, pe când aici important e să ținteşti, să punctezi şi să îți păstrezi echilibrul. Trebuie să lucrezi cu energie în ambele direcții – în față şi în spate.

De Teatrul Nô țin secvențele de paşi, secvențele de echilibru pe ambele picioare, roppo. Dintre exercițiile de stil, aş aminti Études de biomecanică.

A.M.: *Care este rostul acestora?*

N.W.: Sunt pentru durerea de cap (*râde*). Ca să nu te doară capul ca actor, faci exerciții de biomecanică... De fapt, toate aceste exerciții ajută ca, la un moment dat, după ce le-ai uitat, să devii un actor deschis pentru orice. Nu există rezultate imediate specifice, diferențiate. Exercițiile sunt pentru pregătirea generală. Ceea ce fac la *workshop* e o combinație de exerciții pre-instrumentale: diferențierea în corp şi în gândire, pentru că toate reacțiile apar deodată – acesta e defectul de bază al începătorului în teatru sau chiar şi al celor cu experiență.

Importantă e conştientizarea. Toate greşelile trebuie integrate şi poate că ele se dovedesc a fi până la urmă calități. Dacă ceva ce pare o greşeală se transformă într-o calitate, atunci procesul e just. E ca la alcătuirea unei distribuții: cum ar fi să zici „e prea mic pentru Hamlet" – acesta nu e un criteriu just, e o prostie! Sau: „e prea gras pentru Hamlet" – şi asta e o prostie, pentru că Hamlet poate fi la fel de bine gras...

A.M.: *Mă gândesc la acele exerciții care imaginează procesul trasului cu arcul – pentru ce sunt utile acestea?*

N.W.: Toate exercițiile care se adună în secvențe sunt ca un nucleu dramatic: momentul în care pregăteşti săgeata să tragi, următorul moment, în care încordezi săgeata şi momentul în care acțiunea porneşte, constituie momente dramatice. E vorba despre o intenție care se formează cu o anume tensiune şi care porneşte într-o anume direcție ca să provoace ceva. Aceasta e o secvență dramatică. Toate exercițiile au un fel de construcție, un *build-up*, iar acesta se poate compara cu construirea unei scene. Ce trebuie să aibă o scenă sau o situație de bază, pentru a fi o situație dramatică? Până nu există o situație dramatică, nu ai ce să joci. Ți se dă textul şi se îmbulzesc toți unul într-altul şi se calcă pe picioare. Astfel, trebuie readus totul la o structură ritmică, făcut loc pentru sens, făcută clară intenția de pornire şi unde se vrea să se ajungă. Dacă între pornire şi *finish* nu e niciun obstacol, nu e nevoie de teatru. Obstacolele care apar sunt aduse de personaje, de situații şi de evenimente integrate. Noi antrenăm, de fapt, simțul pentru construcția dramatică.

A.M.: *Există vreo legătură directă între exercițiile propuse pentru dimineața şi textele pe care le-ați ales pentru partea a doua a zilei?*

N.W.: Da, pentru că lucrăm la probleme fundamentale şi la lucruri pre-instrumentale. Înainte de a zice „gata, hai să sărim în apă", se fac exerciții de încălzire. Lucrurile trebuie pregătite. Calitatea şi nivelul pregătirii determină dezvoltarea lucrurilor. Şi după-masă tot despre pregătire este vorba, nu lucrăm în direcția unei premiere: căutăm doar posibilități, pentru că se poate juca şi aşa, şi aşa, independent de un concept, care oricum e dăunător dacă există de la început sau dacă apare prea devreme. Conceptele sunt bune doar dacă le poți înlătura la un moment dat. E bine să porneşti cu un concept, dar nu e necesar să-l duci până la capăt. Avem exemplul lui Cristofor Columb, care a avut un plan foarte clar, s-a pregătit trei ani să ajungă în India şi a ajuns... în America – concepția se întoarce către o viziune. Şi a doua oară tot în India a ajuns şi tot în America a crezut că e. Einstein nu a zis „azi nu am timp, lasă că fac mâine teoria relativității". S-a întâmplat: el era foarte concentrat, bine pregătit pentru alt lucru şi uite ce a apărut... nu a fost un simplu accident, ci a fost bine pregătit. Doar că nu ştii din start ce te aşteaptă. Nu ajungi întotdeauna unde premeditezi să ajungi.

A.M.: *Ați avut un motiv precis pentru care ați ales aceste texte?*

N.W.: *Noapte cu musafiri* de Peter Weiss şi *Macbeth* al lui Heiner Müller sunt texte nemţeşti foarte bine structurate, foarte bune şi foarte pretenţioase, pentru că trebuie să lucrezi pe de o parte cu *Knittelvers,* care deşi pare simplu, în realitate nu e, şi, pe de altă parte, cu limbajul modern al lui Müller, aplicat însă unei teme clasice. *Mincinosul* lui Goldoni ne apropie de caracterele *commedia dell'arte*, de tipurile fixe, dar nu intrăm în detaliul de mască, pentru că timpul e prea scurt.

E important să stăpâneşti cât mai multe stiluri de lucru: cu cât instrumentul e mai complet şi cu cât cunoşti mai multe tehnici, cu atât eşti mai liber să te exprimi. Poţi să cânţi aceeaşi melodie la flaut, la vioară, cu vocea sau într-o orchestră.

A.M.: *Fiecare text îşi cere metoda?*

N.W.: Textul poate fi pus în scenă oricum, dar îl trădezi, îl sărăceşti.

A.M.: *În aşa fel încât să nu mai fie valabil?*

N.W.: Sigur că e valabil. Unele texte sunt foarte robuste. Unele texte de Shakespeare e greu să fie montate prost, în sensul că ele tot sunt înţelese de public, chiar dacă în dosul spectacolului nu se ascunde niciun gând măreţ. De asemenea, există texte care trebuie bine ţinute şi susţinute, iar altele sunt aşa de încifrate încât trebuie să le descifrezi pentru spectatori şi în sensul tehnic, cum e cazul la Heiner Müller. Trebuie să ştii mai precis decât la alte texte când se încheie o frază şi când începe un gând nou, pentru că aşa e gândit. Dacă alegi să nu te intereseze aspectul, eşti pierdut. Sunt mai multe posibilităţi de interpretare; doi actori foarte buni pot să dea două răspunsuri diferite, dar la fel de valabile.

A.M.: *Antrenamentul contează mult, dar ce este necesar pentru ca o persoană să fie un potenţial bun actor? Talentul? Termenul e vag...*

N.W.: Da, termenul *talent* e foarte vag, dar sunt o mie de lucruri pe care le poţi învăţa şi altele care sunt un dat. Dacă cineva are talent şi instinctul de a gândi în sens teatral şi dramatic punându-se pe el catalizator, înseamnă că are talent – e deschis.

A.M.: *Şi asta nu se poate învăţa?*

N.W.: Când un actor preia răspunderea, se vede dacă talentul său rezistă sau nu. E la fel ca la un instrumentist, cel mai înalt nivel la care poate ajunge e cel de solist. În cazul solistului apare un spaţiu de independenţă în care talentul are o altă calitate.

A.M.: *Există totuşi atâţia actori talentaţi care se pierd din cauză că nu fac nimic... dimpotrivă, dacă unul are mai puţin talent, dar în schimb e extrem de harnic, poate că ajunge mai departe...*

N.W.: Ajunge mai departe, dar tot nu e un mare actor!

A.M.: *Vă amintiţi vreun moment dificil în cariera dumneavoastră, vreo dispută cu un actor?*

N.W.: Procesul în teatru e de natură intimă, psihologică şi ce e valabil azi, mâine nu va mai fi. Totul e în continuă schimbare de la repetiţii până la „duşmanul" pe care îl identifici azi, cu care ai o contradicţie artistică sau particulară. Trebuie să rămâi deschis şi să ştii că nu trebuie să reacţionezi prea repede, pentru că tu însuţi te schimbi sau îţi schimbi gândul. Asta e măsura care trebuie aplicată aşa-ziselor certuri. Majoritatea certurilor ascund altceva, care e dedesubt şi-şi caută justificări exterioare mai ales dacă te certi pentru o piesă... adevărul e că nu ştim nimic – cum bine zicea maestrul Fellini: „Nulla si sa. Tutto si immagina". Poţi să fii disperat şi să spui „ăsta e un actor tâmpit, nu am niciun dialog cu el, nu pot să lucrez nicicum cu el", iar în ziua următoare vine şi totul e cald şi viu şi trăieşte şi primeşti o serie de răspunsuri şi inspiraţii de la cineva pe care ai fi vrut să-l arunci la gunoi cu o zi înainte.

A.M.: *Apropo, se fac cursuri de psihologie în facultate?*

N.W.: Din fericire, nu.

A.M.: *De ce din fericire?*

N.W.: Toată lumea citeşte puţin Freud, puţin Jung, dar asta ajunge. Psihologia adevărată e în *Furtuna* lui Shakespeare, în piesele lui Beckett ş.a.m.d, şi nu în cărţi despre trei bolnavi...

Există, desigur, domeniul lui Moreno, toate experienţele teatrale şi grupurile teatrale psihanalitice, dar ele nu au de-a face cu teatrul sau nu trebuie să aibă de-a face cu acesta. Avem în teatru destule momente de isterie care sunt confundate cu talent şi explozie de geniu; piese în care totul se petrece pe un fundal nevrotic şi asta pare foarte la modă. Dacă o scenă nu e pregătită, în trei minute actorii se năpustesc unul asupra celuilalt, încep să se scuipe, să se bată, să facă un fel de improvizaţie în care doi se ceartă până la divorţ, sau mama se ceartă cu fiica, pentru că nu a educat-o. Ca să faci tema asta ca într-o tragedie greacă, e nevoie de altă structură decât cea a psihologului.

Eu unul citesc foarte multă psihologie, dar cred că e un drum foarte particular pe care trebuie să-l găseşti. E periculos pentru actori să lucreze cu Strasberg şi cu *sense memory,* pentru că o mare, un ocean de amatori se străduiesc să fie exact psihologici, ceea ce nu se poate... sunt atâtea niveluri în psihologie. E la fel de absurd ca şi cum ai spune „ia să vedem cum e în subconştient" sau „ia să aducem ziua în noapte ca să vedem cum arată noaptea, pentru că noaptea nu poţi să vezi că e prea întuneric". Există, desigur şi cazuri fascinante, la Oliver Sacks de pildă, care sunt teatrale, dar acolo alt aspect al fiinţei umane e mai important decât faptul că e în faţa unui pacient care suferă de o amnezie totală şi îşi confundă nevasta cu pălăria.

A.M.: *De ce trebuie să meargă cineva la teatru?*

N.W.: Eu cred că trebuie să mergi la teatru ca să te formezi ca om. Există o carte extraordinară a lui Huizinga, *Homo ludens* care vorbeşte despre cum dezvolţi jocurile de copil şi le menţii structura atât de complicată care îţi dă libertate şi te face să funcţionezi în societate. Cum o cultivi mai departe? Teatrul e, la fel, un joc la care poţi să participi direct sau indirect. Spectatorii sunt foarte activi. Noi nu ne dăm seama de asta şi îi ignorăm. Nu e vorba de cum reacţionează – că le-a plăcut, că aplaudă, că unul a adormit. Dacă omul doarme, deja e foarte activ. Trebuie să lucrezi cu spectatorii în minte. Lucrezi cu cineva căruia i te adresezi; dacă vine cineva şi se hotărăşte să cultive dialogul acesta peste ani, teatrul e cea mai bună terapie care poate exista. Dacă îl pierzi, pierzi atâtea aspecte în societate – aspectul religios, de exemplu. Cred că Mircea Eliade a menţionat la un moment dat faptul că în două puncte diferite de pe glob există aceeaşi tradiţie: când cineva se naşte, tatăl iese în curte, taie un pom mare şi face din el un leagăn, un pat de nuntă şi un coşciug. Se pune atunci întrebarea – treci iniţiatic prin viaţă, prin punctele sale determinante sau mergi la patinaj? E vorba de recunoaşterea etapelor prin care trece fiinţa omenească, despre definirea limitelor. Dacă recunoşti bordurile şi spui aici e un prag – *a trash hole*, peste care treci sau pe care îl ocoleşti, sau te uiţi înapoi şi spui „aoleu, am cam trecut pe nicăieri"... Se poate şi aşa, şi omul poate fi la fel de fericit pe pământ.

A.M.: *Aţi văzut mult teatru: daţi-mi câteva titluri de spectacole memorabile.*

N.W.: Spectacolele sunt pentru mine mai puţin importante decât personalităţile actoriceşti. Vreau să menţionez efectul formativ avut asupra mea de Teatrul din Timişoara, cu personalităţile pe care le-am menţionat (Ottmar Strasser, Margot Göttlinger, Otto Grassl, soţii Chati, Gerhard Brössner la Teatrul German, George Pătru, Gheorghe Leahu, soţii Moruzan la Teatrul Naţional – *n.n.*), crezând în ideea de *anucarana*, de *imitatio techne*, de *monomane*. Sunt modelele juste pe care vrei să le urmezi, nu oprindu-te la model şi zicând „ăsta e actor, pe ăsta îl imit o viaţă întreagă", ci prin transparenţa pe care ţi-o oferă. Modelul trebuie să fie în acelaşi timp transparent şi să îţi dea toată libertatea. Apoi sunt toţi marii actori pe care i-am

văzut la Bucureşti... iar actorul în sine m-a impresionat întotdeauna mai mult decât un spectacol anume sau o serie de spectacole anume.

Sigur că poţi să spui că ai văzut cutare sau cutare. Am văzut multe „cutare". Dar am văzut şi multe spectacole foarte celebre care nu aveau actor central şi care nu m-au interesat aşa de mult. Bergman spunea la un moment dat că odată ce un regizor e mai important decât suma actorilor lui, atunci ceva nu e OK. El a avut întotdeauna portavocea necesară cu Ingrid Thulin, cu Bibi Andersson, cu Gunnar Björnstrand, care era unul din actorii mei iubiţi, sau Max von Sydow când era mai tânăr. Aceştia sunt actorii model care din întâmplare sunt şi celebri... sau Toshiro Mifune, un actor teribil. Imediat, filmele devin interesante numai prin această poartă – poarta de actor. *Prinţul constant* de Grotowski a fost, desigur fantastic, dar Cieslak a deschis poarta. Să-şi imagineze numai cei care au văzut spectacolul cum ar fi fost acesta fără el. Sau Sigmund Molik, Rena Mirecka în *Apocalypsis cum Figuris*, în *Acropolis*, în *Prinţul constant*. În *Medeea*, Andrei a avut-o pe Priscilla Smith, pe care am văzut-o prima dată la Amsterdam. Evident că întregul spectacolul era fantastic...

A.M.: *Dacă nu e actorul, degeaba există regizor.*

N.W.: Mulţi au complet altă impresie. De actori se vorbeşte din ce în ce mai rar acum. Ce piesă ai văzut de Peter Brook?

A.M.: *Marele Inchizitor...*

N.W.: Acolo ştii cine a jucat, dar în multe dintre ultimele sale producţii are numai actori ne-centrali. Asta e o decizie pe care un maestru ca el poate, desigur, să o ia. Dar mie îmi lipseşte, mai ales că am văzut cu ani în urmă *Regele Lear* cu Paul Scofield.

Interviu realizat de Alina MAZILU

Andro ENUKIDZE:

„Lumea a pierdut «gustul» gândirii profunde!..."

Andro Enukidze a absolvit în anul 1987 Universitatea de Artă Teatrală din Tbilisi (Georgia), secția de Regie Teatru, avându-l ca profesor şi mentor pe Robert Sturua, al cărui asistent a fost ulterior.

A montat peste 40 de spectacole în Georgia, Rusia, Polonia, Turcia şi acum în România.

A fost Regizor-Şef al Televiziunii Naționale din Georgia.

A fost profesor de regie la Universitatea de Artă Teatrală din Turcia.

Actualmente este Profesor de actorie la Universitatea de Artă Teatrală din Tbilisi, Georgia.

Din 1987 până în prezent este angajat ca regizor al Teatrului „Rustavi" din Tbilisi, Georgia.

Multiple participări, premii şi mențiuni la festivaluri naționale şi internaționale dintre care, personal, le consideră valoroase doar pe două:

2000 – Premiul pentru cea mai bună regie la Festivalul „Masca de aur" din Georgia;

2005 – „Grand Prix" pentru cel mai bun spectacol din creația lui F.M. Dostoievski la Festivalul „Fiodor Dostoievski" din Rusia.

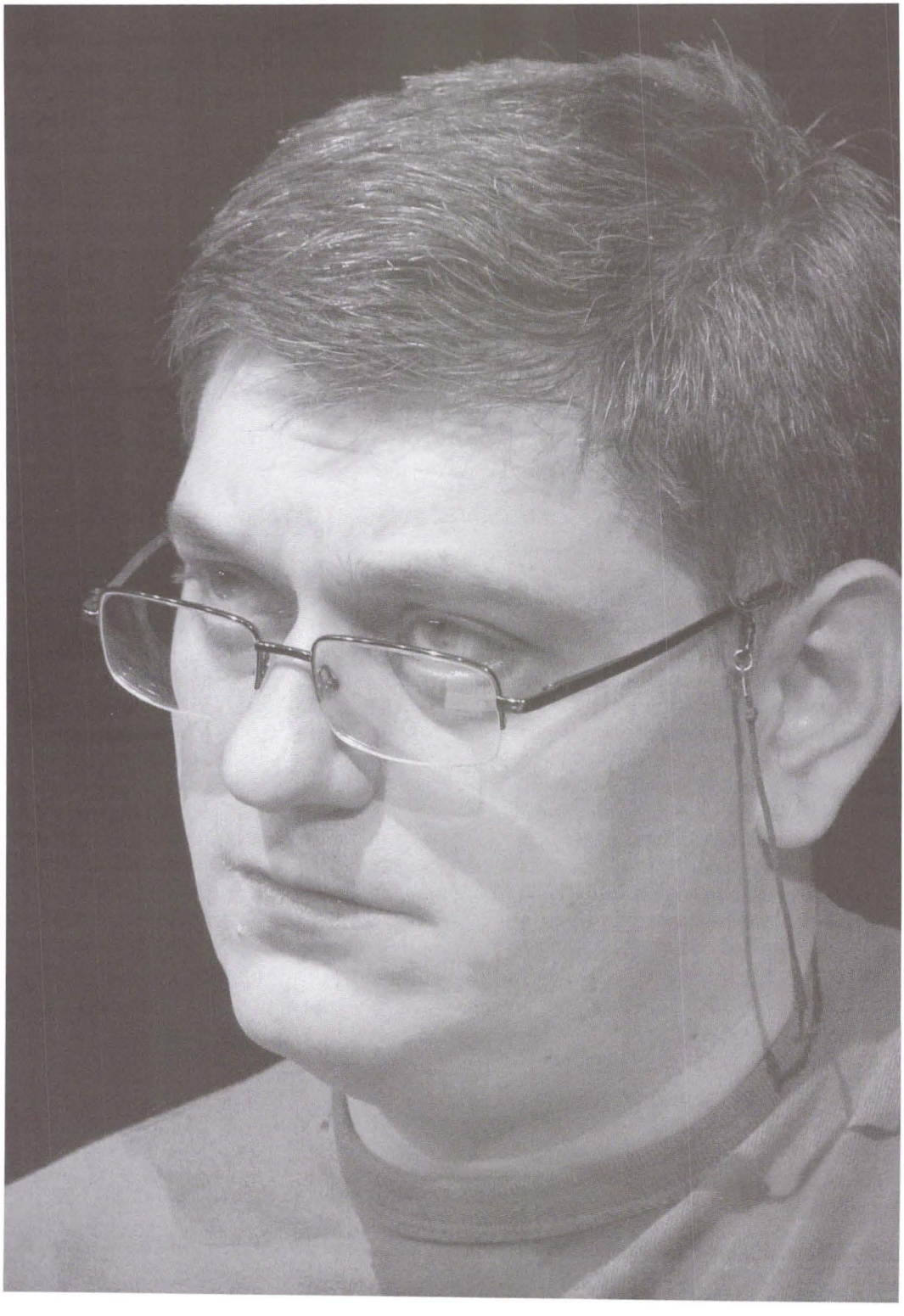
Traian Apetrei: *Stimate domnule* Andro Enukidze, *îmi îngădui o observație: în ultima vreme, regizorii se raportează la textele dramaturgilor într-un fel mai special, în sensul că materialul dramaturgic rămâne doar ca un punct de plecare... A devenit cumva regizorul un filosof care operează cu „armele" lui şi numai ale lui?*

Andro Enukidze: Totul începe de la text! Încotro se îndreaptă apoi lucrurile? Depinde de dramaturg. Dramaturgii au resursele lor. Ei *scriu* un text. Iar regizorii vin cu posibilitățile lor. Dacă regizorul este bun şi dramaturgul deştept, atunci ei vor colabora înspre folosul tuturor.

Câțiva dramaturgi din Georgia, prieteni de-ai mei, mi-au spus că dacă ei ar scrie ceea ce spun actorii pe scenă şi s-ar citi aceste cuvinte, ar fi vorba despre o prostie şi nicidecum despre ceva închegat! Şi asta din câteva motive: de pe hârtie nu se aude muzica, nu se vede lumina, nu se simte măiestria actoricească. Dar sunt şi dramaturgi-dictatori cărora nu le place să se facă schimbări în text. Dar, ca de obicei, aceştia pierd. Şi pierd chiar şi atunci când regizorul este bun!

Ce înseamnă o atitudine... frumoasă față de text? Cum se comportă un regizor bun față de text?

El trebuie să păstreze exențialul, sufletul, aroma şi ideea autorului! Dacă va dovedi respect pentru acestea, dramaturgul n-ar trebui să reproşeze



Scenă din *O poveste foarte simplă* de Maria Lado

regizorului adăugarea mijloacelor regizorale de lucru, chiar dacă uneori se mai taie din text!

Dacă sunt dramaturgi-dictatori care nu sunt de acord cu mine, atunci respectivii n-au decât să-şi monteze singuri piesele. Nu vor avea niciodată succes! Regia este o cu totul altă profesie decât ceea ce face dramaturgul! Am auzit doar despre foarte puțini dramaturgi care erau şi buni regizori. Stanislavski i-a permis lui Cehov să regizeze doar un singur moment dintr-o piesă a sa – un moment foarte scurt – rezultatul a fost că lumea a râs de s-a prăpădit de regia lui Cehov... Dar el rămâne un dramaturg genial. Cred că cel mai potrivit este ca fiecare să se ocupe de ceea ce ştie mai bine să facă: regizorii – de regie, dramaturgii – de scrierea textelor!

T.A.: *Mi se pare că acum – cel puțin în România – este evident un paradox: în teatru se „construiesc" spectacole tot mai elaborate, tot mai greu de decriptat, cu sensuri tot mai profunde, asta în vreme ce spectatorii sunt tot mai grăbiți, tot mai puțin dispuşi să zăbovească asupra unor sensuri nu tocmai la vedere... Ceva pare să nu se lege...*

A.E.: De ce Chaplin este genial? Pentru că fiecare înțelege ceea ce a vrut el să spună! De ce Felini este înțeles de toată lumea? Pentru că el „vorbeşte" pentru toată lumea!

Sunt, pe de o parte, spectacole-experiment. Acestea nu sunt pentru publicul larg. Dar prin aceste spectacole căutăm ceva nou în limbajul teatral. Avem nevoie de astfel de căutări, dar şi de alte genuri de spectacole. Toate spectacolele au dreptul la viaţă, îndeosebi când e vorba de montările unor mari regizori. Însă, de multe ori am văzut tineri regizori care pretindeau că fac experimente, dar în fapt era evident că ei nu puteau monta un spectacol cel puţin corect. Este adevărat că unele montări proaste se ascund sub titulatura de „experimente".

T.A.: *Şi-ar fi de întrebat cum de „supravieţuiesc" regizorii slabi?*

A.E.: Este la fel cum în spitale sunt doctori buni dar şi doctori proşti din punct de vedere profesional. Teoretic, tratamentele din spitale sunt bune. Doar că unii doctori care aplică acele tratamente sunt nepotriviţi locului. Cam în acelaşi fel şi noi, regizorii, suntem nişte medici care aplicăm mai bine sau mai puţin bine nişte tratamente care, teoretic, sunt bune.

T.A.*: Se spune că televiziunea a distrus cinematograful şi că aceeaşi televiziune ar fi distrus şi teatrul...*

A.E.: Nu sunt de acord cu această părere! Cultura de masă a cuprins mai multe domenii. Şi efectele acestei extinderi nu sunt dintre cele mai bune. Lumea a pierdut „gustul" gândirii profunde, a pierdut capacitatea de a înţelege ce este bine şi ce este rău! Şi asta pentru că masele s-au obişnuit cu producţii culturale de mâna a doua!

T.A.: *Şi atunci, încotro?*

A.E.: Filme bune mai sunt şi acum! Nu este vina cinematografului pentru ceea ce s-a petrecut! Ori că unele filme sunt proaste, ori că nu sunt apărate drepturile de autor... Lumea nu mai merge la cinematograf, pentru că ştie că poate găsi pe un CD-pirat filmul de la cinematograf. Or, filmul de pe CD este prost, este un film de care lumea nu are nevoie!

Trebuie să ne gândim serios la ceea ce are nevoie lumea!

T.A.: *Chiar în spectacolul pe care tocmai l-aţi montat la Botoşani reproşaţi excesiva preocupare pentru bani...*

A.E.: Cu ceva nu sunt chiar întru totul de acord în această zonă. Deocamdată, şi oamenii din ţara dumneavoastră şi cei din ţara mea trec prin schimbări profunde. Acum zece ani ne gândeam cu să trăim, cum să ne creştem copiii. Vremurile erau grele. Dar nu încape îndoială, vom ieşi din această stare! Poate că acum şi unii şi alţii mâncăm mămăligă. Dar va veni o vreme în care vom dori şi un deliciu. Iar între deliciile vieţii se află şi teatrul. Nu încape vorbă, lumea va avea nevoie de teatru!

T.A.: *În acelaşi timp, mi se pare a fi foarte evident pericolul de a ne „usca" sufleteşte. Parcă avem tot mai puţin capacitatea de a ne bucura. Alergătura zilnică, pentru a satisface felurite nevoi (unele reale, dar cele mai multe – false), ne ucide capacitatea de a visa...*

A.E.: Tocmai aici este problema: noi muncim pentru oameni, aceasta este misiunea noastră – de a limpezi oamenilor ceea ce li se întâmplă cu adevărat în această lume contradictorie!

A consemnat Traian APETREI,
director al Teatrului „Mihai Eminescu" Botoşani

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Un înaintaş plin de talent, de bune intenţii şi de nenoroc: MIHAIL PASCALY

Este cu totul şi cu totul de neînţeles de ce două vârfuri artistice absolute, două mari talente ale secolului al XIX-lea, Mihail Pascaly şi Matei Millo n-au fraternizat întru propăşirea artei lor. De ce două personalităţi activând într-o artă colectivă şi-au construit separat, fiecare în felul său, unul luptând din răsputeri să înjghebeze ansambluri armonioase, celălalt mai mult pe cont propriu decât împreună cu un coleg (sau cu mai mulţi) de valoare egală, un nume, un prestigiu individual, n-au reuşit să conlucreze pentru prestigiul scenei româneşti... Cum au putut Matei Millo şi Mihail Pascaly să stea departe unul de altul, privându-şi contemporanii de posibilitatea de a-i admira pe amândoi deodată? În 25–26 de stagiuni trăite sub cerul aceluiaşi oraş nu au jucat decât de câteva ori împreună... Este de-a dreptul dureros să constatăm că din timpul care i-a cuprins, în locul unor elogii îngemănate, ne-au rămas pe de o parte unele apeluri către spectatori, unele memorii şi scrisori deschise cu plângeri publice şi, pe de altă parte, scrisori amicale cu recomandări private, favorizând un mare talent în pofida altui talent la fel de mare şi la fel de îndreptăţit să se manifeste pe singura scenă mai de Doamne ajută a ţării... Cine doreşte să scrie despre Tony Bulandra ori despre Elvira Popescu, de pildă, nu este strict obligat să-i aducă în discuţie şi pe Velimir Maximilian ori pe Maria Ventura – să zicem – decât în măsura în care abordând acelaşi rol s-ar fi asemănat, ori dimpotrivă, s-ar fi deosebit radical. Despre Mihail Pascaly ca şi despre Matei Millo nu se poate vorbi separat, şi nu fiindcă s-ar fi înfăţişat publicului alături, ci tocmai pentru că măcar unul dintre ei a făcut totul ca să evite o atare situaţie. De obicei, venirea unui actor valoros dintr-un alt oraş în capitală reprezintă o garanţie că forţele artistice se vor îmbogăţi, că, în orice caz, vor colabora cu noul coleg spre binele teatrului, că elanurile reunite vor ridica nivelul artei lor. Nu aşa s-a întâmplat cu stabilirea lui Matei Millo în Bucureşti. Cele mai multe dintre spectacolele sale au fost alcătuite dintr-un rol excelent prezentat (rolul jucat de el) şi un grup de figuranţi (deseori cronica-i numeşte *ciurucuri, mediocrităţi*; mai blând, Caragiale le zice *actoraşi de strânsură*) evoluând la întâmplare. Cum, în general, grija sa de căpetenie nu a fost stabilirea unui raport convenabil între el şi ceilalţi interpreţi, este uşor de înţeles că nici preocuparea de a monta piese cu roluri demne de talentul lui şi al lui Pascaly nu l-a bântuit. Relaţia lor a devenit, de la un moment dat, atât de încordată încât, când unul dintre ei îşi zărea colegul pe un trotuar traversa repede pe celălalt şi când unul dintre ei se angaja la Teatrul cel Mare, celălalt se dezangaja, trecând imediat cu toată trupa în clădirea de peste drum, ori în altă parte, înjghebându-şi acolo un alt loc de joc. Şi totuşi, talentul, şi pasiunea fiecăruia din ei au slujit unei singure cauze – Teatrului românesc – şi amândoi au fost, în egală măsură, ctitori şi modelatori, artişti foarte activi, în pofida greutăţilor de tot felul întâmpinate în condiţiile începuturilor.

Dacă am dori să-i alăturăm în patrimoniul nostru artistic, i-am raporta, desigur, la criterii ale vremii noastre. Din păcate, ne stau la dispoziție mai mult argumente din vremea lor, încărcate de subiectivitatea lor şi a prietenilor lor. Este clar că scena epocii, ori poate că însăşi epoca a fost prea strâmtă pentru a cuprinde dintr-o dată două personalități atât de mari. Ne revine azi obligația de a lua pe contul nostru valorificarea moştenirii lor. Ne-ar fi necesare, ca în cazul depistării bolilor, anamneze, radiografii, analize ale fiecăruia din ei, instrumente incomplete, dacă nu chiar inexistente în cultura noastră teatrală.

În cadrul vieții lor, colaborarea a fost imposibilă: cei doi s-au acuzat de anumite atitudini, de minusuri, fiecare fiind convins de dreptatea proprie. Şi putem fi siguri că, într-o balanță ideală, talgerul dreptății nu ar atârna numai de partea unuia singur. Istoriile ultimelor decenii dau vina pe racilele societății vremii, pe clasele suprapuse care-i învrăjbeau pe artişti etc. De ce l-ar fi învrăjbit clasele suprapuse pe unul de-al lor? Căci se ştie că Matei Millo se trăgea dintr-o familie boierească. Şi se mai ştie că reprezentanți ai claselor sus-puse şi-au susținut temeinic reprezentantul... De ce nu s-au duşmănit (la fel de acut ca Millo şi Pascaly) toți actorii cu toți actorii? Ca să ştim dacă arta lor era prea diferită, ori dacă ei înşişi erau prea deosebiți ca să se poată apropia, ori dimpotrivă, prea asemănători încât, ca în fizică, plusul respingea plusul, îi vom reaminti cititorului ce fel de om/artist a fost şi unul şi celălalt.

Mihail Pascaly (n. Bucureşti, 1830 – m. Bucureşti, 30 septembrie 1882). A fost actor, conducător de teatru, de trupă, de şcoală teatrală; traducător, adaptator, localizator de piese. La absolvirea a şase clase „umanioare" la Colegiul „Sfântul Sava", a intrat în trupa de diletanți a lui Costache Caragiale, care juca la Teatrul Momolo. S-a format ca actor prin sfaturile şi exemplul lui Costache Caragiale şi prin numeroase, temeinice lecturi proprii. Debutul şi-l face în piesa *Păhărnicie de trei zile* de I. Dimitrescu. În căutarea unei definiri potrivite omului şi artistului, poate că ar trebui să ne oprim la formula de *militant-martir.* Căci toată viața lui a fost o luptă în care a angajat totul pentru ființa şi pentru condiția estetică a teatrului românesc; o luptă în care mai mult a pierdut decât a câştigat; o luptă în care deşi nu a fost nici încurajat, nici susținut, s-a afirmat drept unul dintre cei mai de seamă artişti ai vremii lui şi, de fapt, ai întregii istorii a teatrului nostru. A cunoscut gloria în fața publicului, îndeosebi în fața tineretului, dar şi adversitatea oamenilor (a unui om!) ori a hazardului. Oricât de descurajat şi de nedreptățit, oricât de lipsit de mijloace materiale, Pascaly găsea puterea de a o lua iar şi iar de la capăt. Mereu în teatru, numai pentru teatru. Un destin, prea consecvent în vitregia lui, a făcut ca Pascaly să intre în istorie etichetat de prieteni ai rivalilor săi drept *cosmopolit*, drept *promotor al melodramei.* Cosmopolit, pentru că, în condițiile în care dramaturgia românească nu conținea prea multe valori, iar cel mai important dramaturg al epocii, Vasile Alecsandri, punea tot ce producea în panerul prietenului său Matei Millo, el îşi întocmea repertoriile şi din piese ale noastre, dar mai ales din piese străine – clasice sau moderne; promotor al melodramei, pentru că, în adevăr, a jucat multe melodrame, foarte plăcute, pe atunci, publicului. Totuşi, s-a spus şi adevărul despre toate acestea: Ioan Massoff l-a numit *primul maestru al teatrului românesc*, *primul mare actor român*, *talent multilateral* şi a arătat că nu a jucat doar melodrame (în *Adevărul*, 2 octombrie 1937). „Înfățişarea lui producea un farmec deosebit asupra oricui; [...] prestanța şi

Mihail PASCALY

Matei MILLO

mlădierea persoanei lui îl făcea să fie un *oarecine*[1], chiar printre oamenii cei mai însemnați. Așa se explică sugestiunea ce avea asupra publicului. De la cele dintâi cuvinte ce rostea pe scenă, robea pe om dintr-odată, fără să-i mai dea pas de reflecțiune, mai cu seamă că vocea lui metalică te pătrundea până în adâncul sufletului. Jocul său era sincer şi pătrunzător în *dramă*, cald şi vioi în *comedie*. Gesturile, mişcările şi expresiunea erau în armonie cu patima închipuită, după cum zice Hamlet, dar mai presus de orice, era de admirat la dânsul convingerea cu care îşi interpreta rolurile"[2]. Face parte dintre actorii ale căror roluri se numără cu sutele (peste 500!). Turneele sale în Transilvania şi Banat au rămas ca importante date de contacte ale românilor de peste munți cu arta teatrală românească şi ca exemple de montări îngrijite. „Un actor atât de inteligent şi atât de bine făcut", cum îl considera Eminescu, a reprezentat stilul romantic de joc, impresionant prin convingere şi sinceritate; a fost dotat pentru comedie, cât şi pentru dramă; a introdus în România autorii străini moderni, a format numeroşi tineri pentru scenă...

Matei Millo (n. Stolniceşti, 25 noiembrie 1814 – m. Bucureşti, 9 septembrie 1896). Actor, director de scenă, traducător, dramaturg. Studii: Pensionul Quenim din Iaşi. Cu o bursă de 150 de galbeni, a fost trimis la Paris ca să studieze... economia politică. Nu se ştie nimic despre cum şi-a cheltuit Millo banii şi timpul la Paris. Unii prieteni ai lui afirmau că a făcut studii de teatru şi că ar fi şi jucat pe unele scene din Oraşul-lumină. Dacă nu ținem cont de spectacolele pe care le-a organizat în tinerețe cu amatorii, putem spune că şi-a început cariera teatrală în 1846 (cam în acelaşi an cu Mihail Pascaly, decât care era mai în vârstă cu 16 ani!) când, întors la Iaşi, cere şi i se acordă postul de director al trupei de vodevil francez, care urma să joace în paralel cu trupa română. Așa se explică de ce debutează cu un rol în limba franceză: Chir Gaitanis din piesa *Cine se aseamănă se supără între dânşii*. Curând devine directorul trupei române. Îşi începe seria succeselor cu cânticelele comice ale lui Alecsandri şi cu premiera absolută a *Chiriței*, unul dintre marile sale succese în travesti. Din 1852 vine în Bucureşti la Teatrul cel Mare, unde, din cauza firii lui dificile, care-l va face să nu se înțeleagă nici cu Costache Caragiale, nici cu Mihail Pascaly (se va certa şi cu Iorgu Caragiale, şi cu soția acestuia Elena, şi cu Maria Flechtenmacher...), va funcționa cu intermitențe. Piesele şi autorii pe care i-a adus pe scenă nu au fost prea numeroşi. Numeroase au fost însă reprezentațiile cu marile sale succese din aceşti autori. A avut meritul că s-a axat pe lucrări despre realitățile româneşti, preferând să înfățişeze tipuri de oameni din popor şi comedii ca *Baba Hârca*, *Kera Nastasia*, precum şi diverse monologuri, cântonete şi cânticele comice, care au făcut mereu parte din repertoriul său. A fost, de asemenea, primul interpret al lui *Shylock* la noi. Ajunsese la o popularitate imensă, mai ales în rândurile unui public alcătuit din clasele de jos. Ori de câte ori se anunța un spectacol al său cu *Mama Angheluşa*, cu *Baba Hârca*, ori cu *Chiriția*, publicul dădea năvală, umplând sala teatrului până la refuz. Martorii artei lui Matei Millo ne încredințează că harul său comic avea deosebite virtuți vizuale. Astfel, se spune că Millo–*Chiriția* stârnea valuri de hohote de râs înainte chiar ca interpretul să fi apucat să să rostească un singur cuvânt. Comicul său se dezvolta pe o gamă oscilând, nuanțat, între duioşie şi ironie. „Vorbirea sa scenică, rod al unui neîntrerupt studiu, avea aparența cea mai naturală şi neforțată. Totuşi era o vorbire teatrală,

[1] *Cineva*, arhaism (n.ns.).
[2] C.I. Nottara, *Amintiri*, Bucureşti 1960, p. 151.

răspicată, când domoală, când grăbită, potrivit caracterului interpretat. Millo avea o voce deprinsă a rosti cu aceeaşi uşurinţă şi versuri şi proză, ori a cânta melodiile lui Flechtenmacher şi Wachmann. Glasul său avea un timbru sonor, mai mult tenoral. Îi plăcea [...] să vorbească pe scenă aidoma ca în viaţă şi să-şi însoţească textul cu gesturile cele mai potrivite, profund gândite şi îndelung repetate"[1].

Cei doi mari actori nu s-au repudiat de cum s-au cunoscut, dar nici nu s-au grăbit să lucreze împreună. În primii ani bucureşteni ai lui Millo nu s-a întâmplat nimic care să vestească marea divergenţă. Abia după câteva stagiuni, când Millo îi micşorează salariul lui Pascaly şi Pascaly reacţionează (în genul său, prin memorii), cel mai supărat, supărat pe tot restul vieţii, rămâne... Millo. El va fi cel care va refuza mereu reluarea relaţiilor de serviciu. Se păstrează apeluri ale lui Pascaly de readucere a marelui coleg în cadrele teatrului, apeluri lăsate fără răspuns... Şi aşa, pacea dintre ei a dispărut iremediabil. Ce condiţii vitrege (care au existat, desigur), ce clase suprapuse care doreau să-i învrăjbească? Firea lor de oameni (precum şi firea susţinătorilor unuia din ei) i-a împiedicat pe aceşti artişti să colaboreze. Este foarte posibil ca Matei Millo să nu fi acceptat să lucreze în teatru sub direcţia de scenă a unui om mai tânăr decât el şi mai ales sub direcţia cuiva care nu era de neam ca el. Este cert că, la rândul său, Pascaly se considera îndreptăţit să nu ţină cont decât de rangurile artistice...

„Totul şi toate îi despărţeau. Erau două inteligenţe sclipitoare cu concepţii opuse, doi antipozi, începând chiar cu naşterea lor.

Unul, Millo, viţă de boier, celălalt, Pascaly, vlăstar din popor. Ca fizic însă, relaţiunile erau răsturnate: Pascaly, de statură mijlocie şi bine făcut, membrele fine şi proporţionate, cap impunător, figură expresivă, ochi mari şi nas drept, gură potrivită, bărbie energică, umblet elastic, nesilit şi gest măsurat. Nimic exagerat, afară de păr, pe care îl purta în plete lungi, pe spate, după o modă învechită. În tot luat, era tipul ideal al primului amorez sau al junelui prim cum se zicea pe atunci. O înfăţişare simpatică, elegantă, nobilă.

Millo, dimpotrivă, scund, gras, pornit spre obezitate, cap mare, gât gros, figură jovială, nas puţin cam coroiat, deşi cărnos, ochii boboşaţi, sclipitori, vicleni, gură mare, împodobită cu un surâs veşnic ironic, de altminteri om bine crescut, distins, mai cu seamă spiritual, gata să reducă orice chestiune, cât de gravă, la o snoavă, la un cuvânt de spirit, cult, nepăsător de neajunsurile şi necazurile altora, cinic chiar, necunoscând decât interesul său propriu. Tipul comicului de rasă. Născut boier, dar cu o înfăţişare de burghez din cap până în picioare [...] pornit spre adorarea lenei, fecund autor dramatic şi actor genial"; pe când Pascaly era „muncitor înfrigurat, neobosit, veşnic frământat, profesor excelent, minunat autor dramatic – deşi nu de forţa lui Millo – şi mai cu seamă localizator iscusit şi norocos". Cât despre acuzaţia că a jucat prea multe melodrame: „Nu interesau alte piese şi pace! Şi atunci totul se reduce la întrebarea: cum le juca? Că melodrame au jucat în acea vreme şi Frédéric Lemaître şi Pierre Bocage şi G. Mélingue, dar n-au fost mai puţin apreciaţi decât Talma, Ligier sau Beauvalet"[2]. „Da! [...] admitem că ar fi jucat prea de timpuriu acele melodrame [...] care totuşi îşi trăiesc şi astăzi viaţa la cinematograf; repetăm însă: cum le-a jucat? În mod magistral! Neîntrecut, neimitabil a fost în Mordaunt din *Muschetarii*, în Lesurques şi Dubosc din *Curierul de Lyon*, în Planterose din *Cerşetorii în haine negre*, în Ethelwood din *Catherine Howard*, în Lagardère din *Cocoşatul*, în

[1] Mihai Florea, *Matei Millo*, Editura Meridiane, Bucureşti 1966, p. 189.
[2] Paul Gusty, *Mihail Pascaly artist dramatic 1830–1882* în *Viaţa*, II, 525, 2 octombrie 1942.

Matei MILLO în *Kera Nastasia*

Eufrosina VLASTO-POPESCU

Diogen, Fanfan Lalea, Don Juan, în Petre din *Două orfane*, apoi în *Ucigaşul*, *Doctorul negru*, *Hoţii de codru şi hoţii de oraş*, *Paiaţa*, *Călugărul cu crucea neagră*, *Păstoriţa Carpaţilor*, *Ştiinţă şi amor*, *Narcis*, *Îngerul morţii*, *Copiii negurilor*, *Libertatea Greciei*, *Sărmanul artist*, *Turnul de Nesle*, *Don Cezar de Bazan*, *Hatmanul Cazacilor*, *Dracul sau oarba din Paris*, *Este nebună* etc.

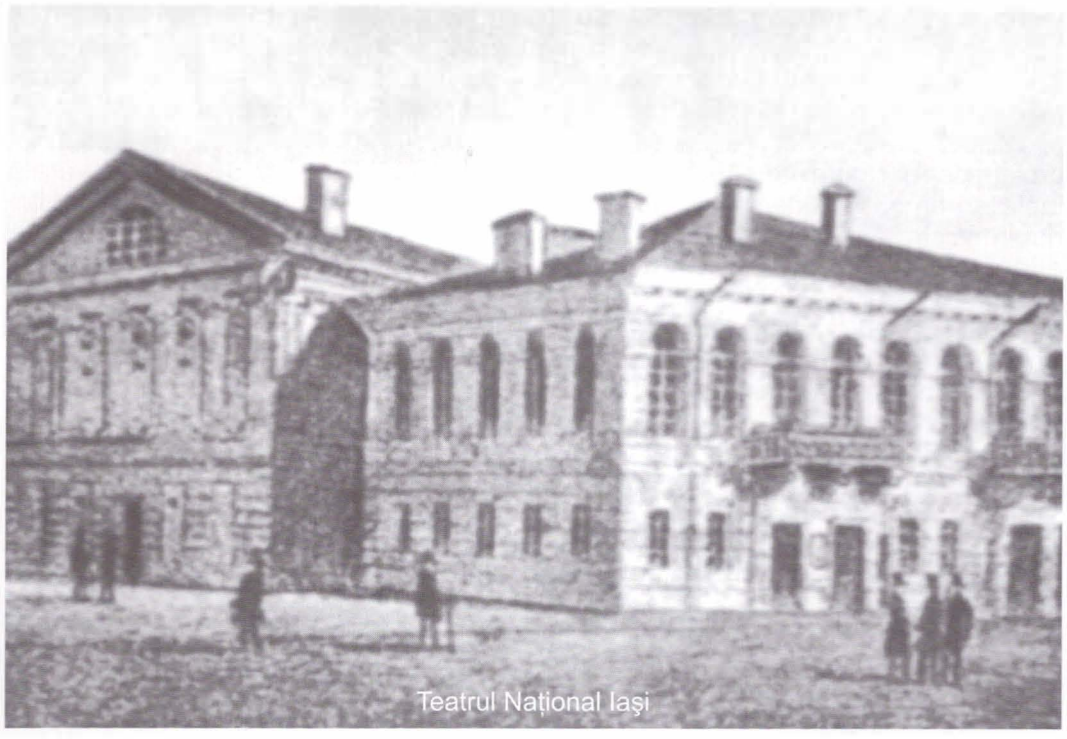
Nu s-a încrustat însă numai în melodrame, căci îl găsim alternându-le [...] cu *Faust* de Goethe, *Chatterton* de Alfred de Vigny, *Copiii lui Edouard şi Ludovic XI* de Casimir de la Vigne, *Intrigă şi amor* şi *Don Carlos* de Schiller, *André del Sarto* de Alfred de Musset, *Hamlet* şi *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, *Onoarea şi banii* şi *Leul înamorat* de F. Ponsard, *Dallila* de O. Feuillet, *Ruy Blas*, *Hernani*, *Lucreţia Borgia*, *Maria Tudor* şi *Angelo* de Victor Hugo, *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, *D-na Caverlet* de Augier etc. [...]

Nici chiar imputarea voalată că s-ar fi desinteresat de literatura originală nu e îndreptăţită. N-a jucat nici pe Stancu Plăcintarul, nici pe Gură Cască om politic, pentru că aceste cânticele comice nu intrau nici în concepţia sa, nici în posibilităţile sale artistice; ele îşi găsiseră de mult interpreţii ideali şi nediscutaţi de nimeni; dar în schimb a jucat pentru prima oară cu mare strălucire *Răzvan şi Vidra*, *Pescarul şi Măria sa Dreptatea domnească*, *Neagoe Basarab*, *Moartea lui Brâncoveanu*, *Moartea lui Mihai Viteazul*, *Patria şi domnitorul*, *Rotarul*, *Lăpuşneanu*, *Stan Păţitul*, *Banul Mărăcine*, *O căsătorie în lumea mare* etc."[1].

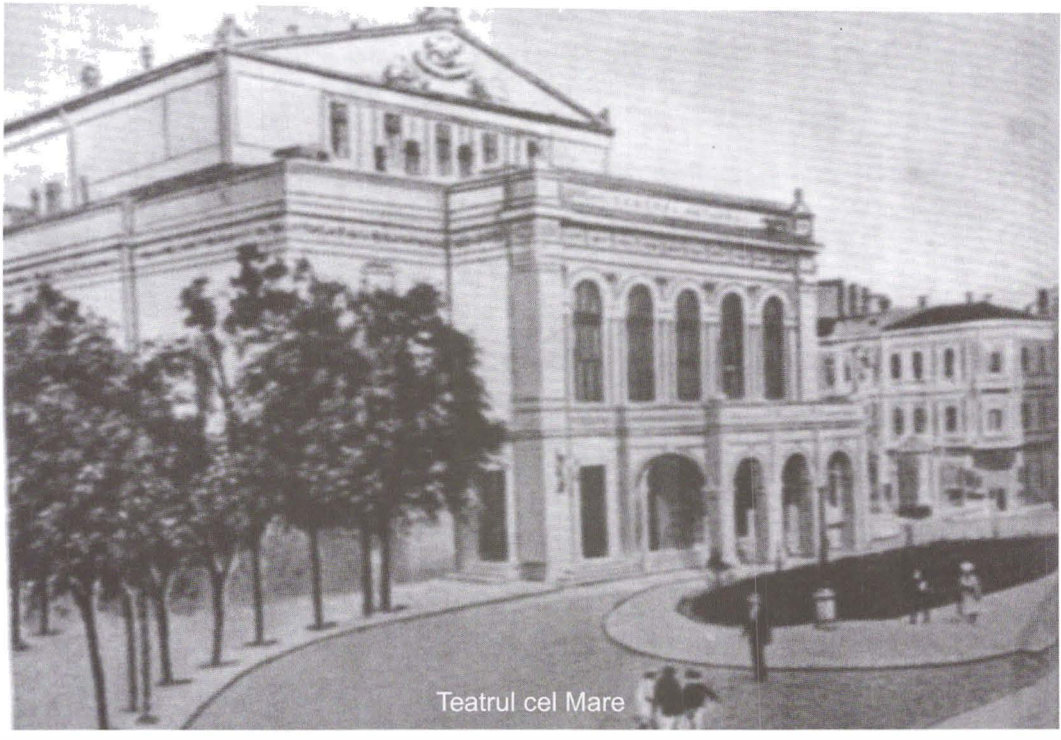
Cam aceştia au fost oamenii/artiştii. Să vedem (pe scurt) cum a decurs noncolaborarea lor. De cunoscut trebuie să se fi cunoscut în 1851, când Millo vine în turneu la Bucureşti. Ca urmare a succesului repurtat în turneu, dar şi din cauza a numeroase datorii băneşti contractate în oraşul moldovean, Matei Millo îşi părăseşte angajamentul şi postul de director de la Teatrul din Iaşi şi în 1852, revine în Bucureşti. Intră în trupa lui Costache Caragiale (noiembrie 1852). În 1853 se montează *Puritanii Londrei*, piesă care îi are în distribuţie pe Matei Millo şi Mihail Pascaly. Curând încep a se manifesta gesturi şi atitudini de susţinere a actorului ieşean sosit în capitală; azi am zice că a intrat în acţiune un sistem de pile. Din acest moment, sau din această cauză, Teatrul cel Mare va deveni *ce*-ul dorit de către toţi, *ce*-ul pentru care se vor lua la harţă toţi. La recomandarea lui Alex Plagino, ginerele lui Barbu Ştirbei, Matei Millo este numit director artistic al trupei lui Costache Caragiale, căruia i se pune în vedere să se... conformeze! Toamna, când se deschide stagiunea, Costache Caragiale nu-l mai angajează pe Millo şi, cum Alex Plagino lipsea din ţară, Millo îşi face o trupă împreună cu Costache Mihăileanu, la Teatrul Momulo, unde nu activează prea mult timp, deoarece în octombrie 1854 devine director antreprenor al Teatrului cel Mare, (se vede că Alex Plagino nu a rămas in străinătate). Contractul de antreprenor îi expiră în 1859, când este numit director C. A. Rosetti. Noul director ţine să-i aibă angajaţi pe toţi cei trei importanţi actori: Costache Caragiale, Matei Millo şi Mihail Pascaly, pe care îi reuneşte în aceeaşi trupă. Este o perioadă în care Millo şi Pascaly se află în aceeaşi distribuţie în câteva spectacole: înafară de *Puritanii Londrei*, au mai jucat împreună în *Ion Cucierul* de Scribe, în *Martiriul inimii* după Séjour şi Brésil, în *Ţăranul din munte*, în *Nelegiuitul*, spectacol în care ambii au fost chemaţi la aplauze cu aclamaţii. (Bucuria de a afla că între ei a existat şi o asemenea situaţie, ne este micşorată de informaţia că, alături de ei s-a prezentat pe scenă, nechemat de nimeni, şi... finanţatorul spectacolului). Mihail şi Matilda Pascaly pleacă într-o călătorie de studii

[1] Paul Gusty, *Mihail Pascaly artist dramatic*, 1830–1852 în Viaţa, II, 526, 3 octombrie 1942.

la Paris. La întoarcere, Pascaly are surpriza că Millo i-a micşorat salariul cu 20 de galbeni. Sigur că Pascaly se supără. Ca urmare, se angajează şi el, şi soţia sa Matilda, la Teatrul din Iaşi, oferind o stagiune de vis locuitorilor vechii urbe. La sfârşitul stagiunii revin în Bucureşti, unde Mihail Pascaly încearcă să-l scoată pe Millo de la conducerea Teatrului cel Mare. El publică o serie de memorii şi un proiect de reorganizare a teatrului. Millo publică şi el un proiect. Se dă o adevărată luptă de principii şi de proiecte. Schimbările politice îl favorizează însă pe Millo: noul ministru al Culturii şi instrucţiunii publice, Mihail Kogălniceanu, vechi prieten al actorului ieşean, îl lasă, îmboldit fiind (şi) de o scrisoare a lui Alecsandri, în continuare director pe Millo. Pascaly trece la Teatrul Bossel cu o trupă pe care o numeşte *societatea dramatică*. Asociaţia lui Pascaly nu are un succes deosebit la Bossel, motiv de noi memorii, de noi plângeri şi de apeluri către public. Actorii bucureşteni îşi arată îngrijorarea şi insatisfacţia faţă de aceste neînţelegeri. Ştefan Vellescu ţine chiar o conferinţă deplângând intoleranţa celor doi mari actori. Se încearcă unirea trupelor lor. Actorii cer reorganizarea teatrului, deoarece permanentele dispute afectează toată tagma actoricească, bunul mers al activităţii ei. Se ţine o şedinţă care nu rezolvă mare lucru. Ion Ghica îi îndeamnă pe actori să-şi unifice eforturile. Ei îl aleg la conducere pe Constantin Dimitriade, alegere pe care o vor regreta foarte curand. Pascaly şi soţia lui refuză să facă parte din trupa lui Dimitriade. Înconjuraţi de actori de foarte bună condiţie, Fani Tardini, Maria Flechtenmacher, Ralița Mihăileanu, Ioan Gestian, C. Bălănescu, soţii Pascaly rămân la Bossel. Urmează o stagiune fără câştiguri băneşti, dar cu succese artistice. Între altele, s-a jucat bine *Hamlet* (spectacol elogiat pentru jocul lui Pascaly şi pentru ansamblu de către Hasdeu) şi, cu un succes deosebit, *Răzvan vodă* de Hasdeu. În schimb, stagiunea lui Dimitriade s-a încheiat catastrofal: lipsă de realizări artistice, ca şi de câştiguri băneşti. Pentru stagiunea 1867–1868, trupele Millo Pascaly fuzionează. Cei doi actori apar împreună în *Le Bonhomme Jadis*. Primăvara, Pascaly întreprinde celebrul său turneu în Transilvania, şi Millo joacă în Moldova. Stagiunea următoare se bucură în continuare de prezenţa celor doi în acelaşi teatru, dar în 1870–1871 actorii se despart în trei trupe: una condusă de Pascaly, Dimitriade, Bălănescu, alta de Ştefan Vellescu, Felbariad, Pancu şi alta de Millo. Millo revine curând la conducerea teatrului, dar vine cu repertoriul său învechit şi înconjurat mai mult de diferiţi „actori ieftini care şomau prin cafenele", astfel că „ciurucurile au izbutit să umbrească marele talent al actorului". Mihail Pascaly obţine concesinea teatrului pe trei ani: 1871–1874. Millo şi cei din jurul lui protestează (desigur!) împotriva concesionării teatrului către Mihail Pascaly. Stagiunile lui Pascaly la Teatrul cel mare sunt stagiuni bune, acum montează *Banul Mărăcine*, *Hernani*, *Revizorul general*. Printr-o scrisoare deschisă, Pascaly îl invită pe Millo să vină şi el in formaţiunea Teatrului cel Mare, după ce diverşi colaboratori ai acestuia îl părăsiseră şi se raliaseră lui Pascaly, dar este refuzat. Iritat, Pascaly scrie un memoriu în care arată că Millo n-are nevoie de scena teatrului „pentru a spune cantonete şi monoloage". Se punea problema ca lui Pascaly să i se prelungească concesiunea. Avusese stagiuni bune, de succes. Dar Alecsandri se agită din nou: el îi scrie în 12 iunie 1874 (după ce în mai îi scrisese unui membru al Comitetului teatral, G. Sion) o scrisoare ministrului Culturii şi Instrucţiunii publice, Titu Maiorescu, susţinându-l pe Millo şi, vai! ponegrindu-l pe Pascaly. Şi nu va mai fi Pascaly la conducerea Teatrului cel Mare, ci Millo. Se alcătuieşte, în cadrul teatrului, Societatea dramatică, avându-i drept conducători pe Millo şi pe Dimitriade. Rămas pe dinafară, Pascaly cere dreptul de a da două (două!) spectacole pe lună


Teatrul Național Iași

în sala Teatrului cel Mare. Este refuzat, atât de către Comitetul teatral, cât şi de către ministru. Atunci, Pascaly (cu trupa sa compusă din Ştefan Iulian, Ioan Panu, M. Mateescu, Ion Christescu, Vasilache Siderescu, Maria Vasilescu, Catinca Dimitrescu, Ana Popescu, Theodora Pătraşcu, Maria Constantinescu, Lina Fraivald) se duce la Circ. Impunătoare trebuie să-i fi fost personalitatea, prestigiul şi autoritatea, dacă i s-au pus „la dispoziție întreg personalul, baletul şi caii pentru piesele de „mare Spectacol". Inaugurarea s-a făcut cu *Liberarea Greciei* (*Liberii)* de Edmond Gondinet. „Montarea piesei a fost măreață: în arenă se desfăşurau lupte la care erau folosiți caii circului, iar baletul şi o numeroasă figurație alcătuiau impresionante scene de masă. [...] Eroul piesei a fost interpretat de Pascaly cu o mare forță dramatică, impresionând profund pe spectatori.", spune Ioan Massoff, care enumeră ca mari succese şi spectacolele cu piesele: *Haimanalele* de M. Pascaly, *Hoții de codru şi hoții de oraş* de Felix Pyat, *Fiul nopții* de V. Séjour, *Curierul de Lyon*, *Iancu Jianul, căpitan de haiduci*, *Mihai Vodă după lupta de la Călugăreni* de D. Bolintineanu şi M. Pascaly, *Ultima noapte a lui Mihai Viteazul*, după Bolintineanu, *Uciderea lui Mihai la Turda* de Bolintineanu, *Răzvan Vodă* de Hasdeu, *Rotarul sau zavera lui Tudor Vladimirescu* de însuşi M. Pascaly etc. Se vădeşte că, pe lângă meritele aristice, Mihail Pascaly avea şi forța de a transforma piedicile în prilejuri de înnoiri şi realizări. Toate aceste succese – şi nu numai acestea – rezonează în sufletul omului de mare cultură, Alexandru Odobescu. Numit director al Teatrului cel Mare, autorul lui *Pseudokinegetikos* şi-l alege drept apropiat colaborator pe Mihail Pascaly, angajându-l ca director al companiei teatrale. De la Odobescu s-a tras numai bine pentru teatru: a restaurat clădirea, a numit-o Teatru Național, i-a determinat pe creatori să se dedea la studiul istoriei pentru cunoaşterea epocii despre care


Teatrul cel Mare

vorbeşte piesa, a supravegheat îndeaproape repetiţiile etc. Primul spectacol al directoratului său a fost *Curtea lui Neagoe-Vodă* de V. A. Urechiă. Odobescu s-a implicat eficient în pregătirea premierei, dând explicaţii istorice şi artistice. „Rolul lui Radu de la Afumaţi a fost interpretat de Pascally cu toată ardoarea sufletului său" (Ioan Massoff). Probabil însă că publicul nu era pregătit pentru spectacole de reconstituiri exacte şi atente, probabil că şi vremea rea a fost de vină; cert e că nu a fost o mare afluenţă de public în sala mirific restaurată şi luminată... Astfel că actorii sunt nevoiţi să se întoarcă la repertoriul de melodrame îndrăgit de publicul larg. Estimp, Millo joacă ba la Bossel, ba la Circ (şi el!) vechile lui succese, care însă nu prea mai atrag... Poate tocmai pentru că schimbându-şi locul, nu-şi schimbă şi repertoriul şi montările, cum facea Pascaly. Stagiunea 1876–1877 este ultima stagiune concesionată. Ceea ce s-a dorit de-a lungul timpului ca un bine pentru teatrul românesc vine când Pascaly nu-şi încheiase stagiul pentru care avea concesiunea, încât nu va privi cu ochi buni schimbarea. Până una-alta, îşi continuă cu greu activitatea, prezentând: *Ucigaşul*, *Mama şi copiii* de Émile Augier, *Spionul invaziunilor*, *Marchiza spălătoreasă*, *Curierul de Lyon*, *Două orfeline*, *Don Juan de Marana* etc., precum şi *Moartea lui Constantin Brâncoveanu, Banul Mărăcine*, *Uciderea lui Mihai Bravu, Păstorița Carpaților*.

Directorii teatrului se schimbă rapid. Lui Odobescu îi urmează C. Cornescu, acestuia G. Sion (un scurt interimat), pentru ca în 14 februarie 1877 să fie numit director general al Teatrelor Ion Ghica. Din primele zile ale directoratului său, Ion Ghica pune bazele unor radicale transformări. Lui i se datorează apariţia Legii pentru organizarea şi administrarea teatrelor în România. Urmare acestei legi, se constituie *Societatea dramatică*. Conform noii legi şi conform prevederilor Societăţii proaspăt

înființate, Matei Millo era ales societar clasa I, iar Pascaly, pe lângă o atare calitate a primit-o şi pe aceea de director de scenă. Nemulțumit de angajarea lui Pascaly (mai pricopsită decât a lui), Millo dezertează. Pleacă în Moldova, de unde este chemat/rugat de către directorul general să se întoarcă. Millo pune condiții: doreşte o încadrare excepțională care să-l situeze în teatru mai presus de Mihail Pascaly. Cu toată prețuirea pentru actorul atât de pretențios, Ghica nu-i poate satisface dorințele, astfel că prima stagiune a directoratului său se desfăşoară în absența lui Millo, după cum cea de-a doua se va desfăşura fără Pascaly. Pe timpul verii, Millo se află în Bucureşti. Între altele, răspunde (gest rar!) unei invitații lansate de Mihail Pascaly care juca în Grădina Guichard. Pascaly domină vara teatrală, iar toamna nu se întoarce la Teatrul Național, unde Millo obținuse postul de director de scenă, ci pleacă la Teatrul ieşean, la a cărui conducere se află împreună cu C. A. Constantiniu pe parcursul stagiunii 1878–1879. Stagiunea ieşeană încheindu-se foarte devreme, Pascaly pleacă la Botoşani, unde, cu o trupă din care făceau parte Fani Tardini şi frații Vlădicescu, Nini Valéry, Maria Constantinescu-Blonda, joacă până la sfârşitul lui februarie 1880. Se întoarce în Bucureşti. Închiriază Sala Dacia. Tineretul îl ovaționează în spectacolul *Alexandru Lăpuşneanu* de Iuliu Roşca. Millo revenise în Teatrul Național ca societar clasa I şi ca director de scenă. La începutul stagiunii 1881–1882, revine şi Pascaly ca societar. Direcțiunea decide să-i supună postul de director de scenă la vot, ceea ce-l jigneşte pe Pascaly. E numit director de scenă Grigore Manolescu. Pascaly moare exact peste o lună (30 septembrie 1882). „Teatrul a pierdut prin moartea lui Pascaly pe cel mai conştient artist şi pe cel mai aprig luptător pentru propăşirea instituției şi pentru îmbogățirea ei cu un repertoriu numeros, variat şi însemnat, alcătuit din piesele cele mai renumite, singura bază a unui teatru cu meniri înalte."[1]

A se observa că prezența unuia din cei doi mari actori pe scena Teatrului cel Mare, devenit apoi Teatrul Național, determină automat plecarea celuilalt. Nu putem insista pe articolele de ziar conținând polemicile celor doi, pe nemulțumirile lui Millo că Pascaly ar juca mai mult decât el, că într-o perioadă era preferat repertoriul lui Pascaly, că Pascaly era angajat mai bine decât el etc., etc. Se înțelege, desigur, că reacțiile colegului mai vârstnic au amărât viața şi au stânjenit activitatea celui mai tânăr.

Nu ştim cât ar fi de uşor ca, în cadrul psihologiei actorului, să stabilim în ce măsură o vedetă putea avea, în condițiile secolului al XIX-lea, generozitatea împărțirii aplauzelor cu un confrate de egal merit. În orice caz, aici s-a aflat – cred – mărul discordiei între cei doi, măr din care Millo a muşcat mai cu poftă. Ca actor deosebit de dotat, dar şi ca important conducător de trupă, Pascaly este foarte atent la realizarea spectacolului ca întreg. A doua zi după premiera cu *Răzvan Vodă*, autorul îşi manifestă satisfacția față de montarea piesei. El îi scrie lui Pascaly: „Succesul acestei piese îl datorez în cea mai mare parte domnilor artişti care au binevoit a se face interpreți ai operei mele [...] punerea în scenă a piesei, decorurile şi costumele au fost excelente". Cuvinte care au valoarea unui premiu pentru spectacol pentru acele vremuri când nu se organizau concursuri sau festivaluri. Nici deținătorului rolului principal nu a rămas negratulat: *„Amicului meu Pascaly, eminentul interpret al lui Răzvan Vodă, autorul recunoscător"* erau cuvintele cu care Hasdeu îi dedica actorului un exemplar al piesei tipărite. Lui Millo însă i se reproşează foarte des neglijarea ansamblului şi distribuțiile nepotrivite. Asta nu înseamnă cumva că nu era dispus să împartă succesul cu nimeni? Numeroase cronici dramatice relevă calitatea interpretării Matildei şi a lui Mihail Pascaly, dar şi pe cea a altor actori (Ştefan Iulian, Mihail Mateescu,

[1] C. I. Nottara.

Frosa Sarandy, Raluca Stavrescu etc) aflați în distribuție alături de ei. Lucrul acesta nu se prea întâmplă cu montările lui Millo. Ca să fim drepți, trebuie să spunem că atunci când îi are alături pe Ştefan Vellescu, pe Daniil Dragulici, pe Eufrosina Popescu, comentariile critice sunt mai curând elogioase.

Fără dihonia dintre ei, viața lui Mihail Pascaly ar fi decurs altfel. Nu afirm că fără atâta tracasare, primul interpret al lui Hamlet la noi ar fi trăit mai mult. El a fost cel mai afectat de toate aceste fricțiuni. Nevoit (sau alegând) să părăsească Teatrul cel Mare, el nu se duce în noul loc doar cu ceea ce jucase până atunci. De fiecare dată, fiecare reluare a activității în altă parte reprezintă un motiv de primenire a repertoriului. Dar şi a punerii în scenă. (Felul cum a jucat la Circ, peste decenii va constitui o noutate şi se va numi *théâtre en rond*!) De obicei, inaugurarea noului spațiu o face cu o lucrare nouă, urmând ca apoi, alte şi alte piese noi să alterneze cu cele vechi. *Muncitor neobosit* şi *veşnic frământat*, el trebuie să facă față necesității de a schimba afişul la doar două–trei zile. Massoff spune că deseori o piesă era tradusă, repetată şi prezentată în spectacol într-o singură săptămână... timp în care rolul principal deținut intotdeauna de el, trebuia nu doar învățat, ci şi aprofundat. Cum a putut, lucrând în aceste condiții, să devină marele actor care a fost şi să câştige aprecierea lui C. A. Rosetti, B. P. Hasdeu, Odobescu? Este foarte interesant că, în cazul lui, până şi o cronică defavorabilă ni-l pune azi într-o lumină bună. În 1868, Mihail Pascaly a pus în scenă piesa *Gringoire* de T. de Banville. Cronica (nesemnată) îi reproşează felul cum a efectuat traducerea şi anumite accente puse de actorul-regizor în spectacol. Cronicarul are impresia că actorul a amplificat aspecte ale piesei, aducând-o la un numitor comun cu stări de la noi. Mai mult, îl acuză că a transformat scena într-o arenă de luptă, pentru că în versiunea românească există „versuri patetice, cu fraze sonori şi rime pompoase de exemplu: urgie, sclavie, iobăgie, tiranie"... Din cronica respectivă, azi înțelegem că Pascaly practica o forma de teatru politic. Cronicarului nu-i place cum sună în româneşte *Balada spânzuraților*, cu care, de fapt, actorul obținea aplauze la scenă deschisă...

Fără dihonia dintre Millo şi Pascaly, teatrul românesc ar fi evoluat mai rapid: ideea grijii față de ansamblu s-ar fi impus mai curând, continuitatea activitatii Teatrului cel Mare nu ar fi fost afectată, lumea bună nu ar fi ocolit spectacolele româneşti şi teatrul ca instituție şi manifestare ar fi fost mai respectat.

Revenind (în 1878) în Bucureşti, după o absență de un an, Matei Millo prezintă *Lipitorile satelor*, spectacol deplorabil ca întreg, dar cu interpretul principal într-o excelentă formă fizică şi artistică. Despre acest spectacol vorbesc mai multe cronici, între altele şi acel articol atribuit ba lui Eminescu, ba lui Caragiale... Nici vorbă n-a putut fi ca montarea s-o fi realizat Pascaly, care n-ar fi îngăduit o asemenea discrepanță, că doar Millo plecase la laşi tocmai ca să nu aibă de a face cu colegul lui... Observațiile privitoare la colaboratorii lui Millo sunt numeroase. În 1868, joacă o piesă tradusă din limba franceză, *33,333* franci. Cronicarul se referă la jocul actorilor: „ne grăbim a declara de la început că el a fost foarte nesatisfăcător. Rolurile în genere nu erau bine studiate şi vocea subterană a sufleurului înlocuia de multe ori, pentru displăcerea publicului, pe aceea a actorilor [...] astfel înconjurat şi din cauza lipsei unui studiu scrupulos şi unui număr suficient de repetițiuni, însuşi d. Millo merită o judecată mai severă pentru serata de marți". Cronicarul se miră că Millo a prezentat piesa într-o distribuție atât de nepotrivită.

Citim numeroasele reproşuri şi ni se pare că marele actor seamănă cu acel gen de femeie cochetă, care, trecută de prima tinerețe (şi de a doua) mai vrea totuşi să pară atrăgătoare. Motiv pentru care iese însoțită de prietene bătrâne şi

urâte, astfel încât admiratorii s-o aprecieze prin comparație. Ioan Massoff îl numește pe Millo un *ciudat om*. Poate că nu el era ciudat, ci talentul lui. Poate că structural, lui Millo i-ar fi convenit să practice un gen de teatru fără parteneri. Dacă ar fi trăit acum, şi-ar fi spus, pe scenă ori la televiziune, monologurile şi cânticelele comice şi n-ar mai fi supărat pe nimeni... Pe când aşa, cu ansamblurile deschiotorate, cu permanenta respingere a lui Pascaly a făcut ca publicul mai de soi să nu mai vină la teatru. Publicul claselor de jos, cel care plătea *cu mărunțeaua,* putea crede că merge şi aşa. Cei din înalta societate ştiau că nu.

Desele lor ciocniri au afectat însăşi continuitatea activității Teatrului cel Mare precum şi organizarea instituțională. Calitatea fiecăruia dintre ei de a se descurca şi în condiții de conflict – prin organizarea unor mai mici formațiuni cu care se manifestau în locuri diferite a dus la dezorganizarea permanentă a Teatrului Mare. Într-un fel, era bine ca publicul să aibă două (uneori avea trei) trupe, dar la cât era de mic oraşul ca număr de locuitori, nu putea întreține – măcar ca frecventare – mai multe teatre. În fruntea Ministerului Cultelor şi Instrucțiunii Publice s-au aflat câteva importante personalități (Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu); în loc să se profite în comun de îndrumarea, de influența, de susținerea lor, practicanții artei colective au căutat să profite individual. Repetatele înjghebări şi reînjghebări de formațiuni actoriceşti au tulburat activitatea Teatrului cel Mare. Nu numai Millo şi Pascaly erau nevoiți să plece dintr-un loc în altul, ci şi actorii pe care şi-i alegeau să le fie colaboratori. A avut de suferit relația teatru–public. Din acest punct de vedere, dihonia generează o criză pe care n-o va rezolva decât, foarte târziu, Alexandru Davila. El va readuce publicul lumii bune la reprezentațiile teatrului nostru. Dăm de obicei vina pe clasele dominante că nu frecventau decât spectacolele străine. Acest fenomen a apărut însă la un moment dat, care, la o privire atentă, vedem că este cam acela al acutizării, al adâncirii divergențelor. Să ne amintim că teatrul nostru i-a avut printre ctitori pe câțiva tineri din lumea bună: Domnița Ralu, N. Istrati (cel cu teatrul şi cu şcoala de teatru înființate pe moşia lui de la Rotopăneşti). Că la teatru apelează instituții de învățământ înființate de reprezentanții claselor conducătoare pentru odraslele lor sau, ca în cazul lui Dinicu Golescu, pentru copiii de țărani etc. Că primele traduceri în româneşte (nu în franceză, limba teatrului din saloane) le fac tinerii de familie bună. Să ne amintim că, pe când tânărul Ion Luca Caragiale era sufleur la Teatrul cel Mare, Matei Millo şi-a jucat *Paraponisitul pus în slujbă*. „Cantoneta a făcut seara un efect nemaipomenit; lasă că era de la un capăt până la altul plină de haz, dar Millo avea o vervă demonică. Teatrul era plin de *lumea a mai bună* (subl. ns.) din Bucureşti: se zguduia sala de râsete şi de aplauze... Un adevărat triumf." (Caragiale, *Din carnetul unui vechi sufleor*). Pe la 1871–1872, pe când Caragiale era sufleur, lumea *a mai bună* se mai ducea la teatrul românesc, aşadar...

Dacă ar fi activat alături, cei doi ar fi ajuns să se influențeze reciproc: Millo ar fi devenit mai atent la alcătuirea grupului cu care juca şi, cu timpul, ar fi realizat spectacole îngrijit prezentate din punctul de vedere al tuturor celor aflați în distribuție, al tuturor elementelor scenice, iar Pascaly s-ar fi molipsit în mai mare măsură de caracterul realist al interpretării lui Millo. Dacă şi cu parcă... Nu putem şti cum ar fi arătat spectacolele forțelor unite ale celor mai importanți actori români ai secolului XIX, dar teatrul ca instituție, ca organizare, ca ordine – sigur ar fi evoluat altfel.

Nicolae HAVRILIUC

VICTOR ION POPA
la Teatrul Național din Cernăuți

După modelul marilor creatori de teatru din primele decenii le secolului XX, Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Craig, Jouvet, Piscator, Pitoëff, Baty care au impus în spectacolul modern un personaj ce se numea regizorul, Victor Ion Popa a acordat regizorului un loc primordial în economia spectacolului, dar nu l-a situat în exclusivitate. El a anunțat relația regizor–actor, relația regizor–scenograf, conferindu-le noi sensuri în activitatea de la Teatrul Național din Cernăuți, unde a avut şansa de a fi în acelaşi timp director de scenă (1926–1929) şi director de teatru (1927–1929).

Cele două ipostaze ale existenței sale artistice şi manageriale, în aparență opuse, funcționau însă cu multă distincție, menajându-se şi completându-se reciproc. Dispăruse acea dihonie potrivit căreia directorul de teatru şi directorul de scenă se făceau legați printr-o contrarietate păstrată sub control sau îşi mascau respingerea prin reciproca flatare a orgoliilor. Directorul de scenă înceta de a mai fi un supus al directorului de teatru, conlucrând în plan creator la naşterea spectacolului şi la întemeierea repertoriului; directorul de teatru se plia, renunțând să mai suspecteze directorul de scenă de rea-credință sau de compromitere şi deturnare a propriului program.

V.I. Popa, directorul de scenă, a fost adus la Cemăuți de către universitarul Dragoş Protopopescu, director al „Naționalului" cernăuțean în stagiunea 1926–1927, spre a contribui (alături de Aurel Ion Maican, celălalt director de scenă şi de scenograful George Løvendal) la consolidarea unui corp actoricesc şi regizoral coerent şi la întemeierea unui repertoriu scenic adaptat etniilor conlocuitoare. Chiar de la începutul stagiunii, el a atras atenția prin montarea pe scena bucovinerană a unor spectacole de ținută: *Pantallon* de J. Barrie, *Henric IV* de Luigi Pirandello (premieră pe țară), şi *Cămila trece prin urechile acului* de Fr. Langer şi, ca urmare, devine, de la 1 ianuarie 1927, director

Caricatură de George Løvendal

L. FULGA

Lilly BULANDRA

de scenă permanent. Prin plecarea lui Dragoş Protopopescu de la pupitrul directorial al „Naţionalului" în vara anului 1927, Al. Lepădatu, ministrul Artelor, îl desemnează, în postul rămas vacant, pe V.I. Popa, începând cu 2 octombrie 1927.

În interviurile de la Bucureşti (*Rampa*) şi Cernăuţi (*Glasul Bucovinei*), V.I. Popa s-a arătat devotat scenei cernăuţene şi hotărât să contribuie la prosperarea şi amplificarea actului teatral românesc într-o zonă a conexiunilor spirituale multietnice. Declaraţiile sale aduc în atenţie câteva aspecte: menirea Teatrului „Naţional", repertoriul şi caracteristicile lui, un nou gen de activitate, alte inovaţii. Spre a oferi publicului informaţii despre piesa jucată în seara premierei, ca şi despre teatru în general, la propunerea sa va fi editată revista *Spectatorul*, cu apariţie săptămânală (1927–1930).

Referitor la „menirea" unui Teatru Naţional, V. I. Popa face o mărturie ce trimite la sensul iniţial al spectacolului prin care scena dobândeşte înfăţişarea spaţiului sacru, înălţător şi purificator („Menirea unui Teatru Naţional este de a se transforma într-o biserică a artei, unde bogăţia icoanelor, a veşmintelor şi a giuvaericalelor să mulţumească ochiul credincioşilor care vor veni să asculte predicile actorului-preot"[1]), dar, pentru eficientizarea „predicii" teatrale, într-un perimetru geografic în care trăiau mai multe etnii (români, germani, evrei, ruşi, polonezi, cehi). Teatrul Naţional din Cernăuţi „va trebui ca prin artă să facă mai intense legăturile cu întreaga populaţie"[2].

În ceea ce priveşte alcătuirea unui repertoriu, V. I. Popa a acţionat cu profesionalism şi intransigenţă... Nu o dată el se va declara „un duşman pe faţă al celor care înţeleg să facă anumite concesii publicului."[3] Repertoriul „Naţionalului" cernăuţean a fost

[1] *De vorbă cu Victor Ion Popa* (*Sculptorul, pictorul, caricaturistul, autorul dramatic, regizorul şi Directorul Teatrului Naţional din Cernăuţi*), în *Rampa*, XII, nr. 2927, 27 oct. 1927, p. 1, 2.

[2] *Noua stagiune a Teatrului Naţional* (*Declaraţiile noului director*), în *Glasul Bucovinei*, X, nr. 2515–2516, 29 oct. 1927, p. 4.

[3] *De vorbă cu Victor Ion Popa*, art. cit. în loc. cit.

Liviu ORNEA

Lungul drum al zilei către moarte

Greu text ***Societatea de vânătoare*** al lui Thomas Bernhard! Nici ca literatură nu e uşor de parcurs, darmite ca text de teatru. E complet nedramatic. Să-l pui în scenă, să construieşti un spectacol pornind de la el, oricît de fascinante ideile şi trimiterile filosofice, e un pariu foarte riscant. E un text despre moarte, temă ubicuă în opera lui Bernhard: „Moartea este tema mea, fiindcă viaţa este tema mea, de neînţeles, fără echivoc... Murim, solitari ce suntem ai neputinţei noastre".

Acţiunea are loc într-o singură zi, într-un pavilion de vânătoare, în mijlocul unei păduri. În primele două secţiuni ale piesei, două personaje, scriitorul şi soţia generalului, stau de vorbă în timp ce „bat cărţile", „păcălesc timpul", aşteptând ca generalul şi prietenii lui (un prinţ şi prinţesa, doi miniştri despre care se deduce că vor să-l răstoarne din funcţiile lui publice) să revină de la vânătoare. Se vorbeşte despre general, fost luptător la Stalingrad, unde şi-a pierdut o mână. E un om grav bolnav, în prag de orbire şi, se pare, pe moarte. Cei doi încearcă să-i înţeleagă bolile, starea de spirit: nu doar răul fizic îl macină, dar pare şi plictisit, complet dezinteresat deja de cele din jurul lui; are coşmaruri, îl bântuie amintirile din război. Se vorbeşte despre moarte, despre extincţie. Generalul e, însă, interesat de scris,

în care se refugiază. Asemenea lui, pădurea e atinsă de o boală mortală: un cariu necruțător o macină. Soția încearcă să-i ascundă generalului apropiatul sfârşit – al lui şi al pădurii. În secțiunea a treia a piesei, generalul şi companionii lui se întorc de la vânătoare, generalul ia parte indirect la discuție şi îşi adânceşte introspecția până la punctul în care, nemaiputând suporta, se sinucide. În fundal, ar trebui să se audă zgomotul tăierii copacilor.

Suntem într-un univers în descompunere, semnele morții abundă, omul se sfârşeşte alături, odată cu natura pe care o crezuse refugiu: copleşit de amintirile ororilor din război, generalul se izolase în pădurea sa, ea însăşi muribundă (trimiterea la *Livada de vişini* e străvezie). Nu doar semne. Se vorbeşte mult, explicit despre moarte: „Dacă există ceva e moartea / Auzim o voce, întrebăm cine e / E moartea / Persoana aceasta frumoasă spunem noi / E moartea / Această muncă precisă / E moartea / Ceea ce publicăm / E moartea / Suntem singuri / Totul din noi s-a stins / E moartea / Toate aceste chipuri înțelegeți / sunt brusc moarte /noi le vedem / şi brusc le vedem moarte" etc. Pentru moment, soluția pare să fie orbirea, retragerea: „Cariile şi cataracta, ca soțul dumneavoastră să nu vadă cariile", spune scriitorul. Şi tot el, scriitorul, e cel care-i dezvăluie generalului realitatea, care-l conduce indirect în procesul lui de autocunoaştere şi de conştientizare/asumare a sfârşitului. O face citând din Lermontov (*Un erou al timpului nostru*) şi povestind subiectul unei piese a lui care pune în scenă chiar situația dată, personaje identice cu cele de față. Generalul ajunge, aşadar, la ideea şi actul sinuciderii, abia după ce scriitorul, arta, i-a pus în față oglinda. El îşi asumă destinul – propensiunea către moarte exista la el – numai după ce l-a descifrat prin mijlocirea actului artistic.

Ce a făcut Dragoş Galgoțiu cu acest text? În primul rând, i-a rupt secvențialitatea. Ar fi fost chinuitor pentru spectatori să asiste la o discuție încifrată, plină de simboluri, timp de mai bine de o oră. Pe tot parcursul primelor două secțiuni ale textului, personajele la care se face referire în discuția celor doi invadează scena, se prezintă, joacă, dar nu vorbesc. În al doilea rând, a dublat personajele scriitorului şi al generălesei, atribuindu-le câte un dublu mut (asemenea lui Heiner Müller în *Cvartet*, de exemplu), potențând astfel referința la moarte, dar şi ideea de dedublare introspectivă. A introdus o muzică de o frumusețe sfâşietoare, cu multe tonuri grave, de violoncel. A construit, apoi, cu ajutorul lui Andrei Both, un decor minunat: în stânga scenei, la grădină, un perete din plexiglas uşor înclinat (nimic nu e drept şi vital), translucid şi patinat, prin care se văd siluetele copacilor; în dreapta, o sobă cilindrică, înclinată şi ea precum turnul din Pisa; mai sunt o masă şi câteva scaune frumoase, câteva obiecte de epocă (telefon, patefon), totul sugerând aerul decadent al epocilor în extincție. A pus lumini calde, învăluitoare, filtrate, nu a lăsat nicio rază stridentă. I-a cerut Doinei Levintza costume bogate, materiale grele, fast – decadent ca şi decorul. Şi, mai ales, a desenat cu uimitoare precizie traseele personajelor, a construit întreg spectacolul, expresionist, ca un dans al morții, ca un ritual premergător marii treceri. A avut cu cine s-o facă. Trupa de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj e, din nou, uluitoare. Nu pot să n-o spun din nou: cred că e cea mai bună, mai omogenă trupă din țară. Acum, actorii îşi asumă stilul expresionist, rostesc altfel decât de obicei, au mişcare şi gestică studiate, iau poze hieratice. Fiecare dintre ei e memorabil. Nu poți să nu reții figura frământată, chinuită a lui Áron Dimény (*Scriitorul*), ochii parcă posedați ai lui Hilda Péter (*Generăleasa*), silueta

țanțoşă şi rigidă a lui József Biró (*Generalul*), masca sa imobilă, privirea fixă (joacă orbirea), forța pe care o degajă simpla sa apariție pe scenă; nu poți să nu remarci disperarea de pe chipul lui Enikö Györgyjakab (*Ana, bucătăreasa*), cu care face pereche foarte bună Lehel Salat (*Asamer*), unicul care exprimă siguranță, din trupul căruia țâşneşte viața – de remarcat că sunt singurele personaje cu chipul nemachiat şi cu reacții marcat terestre, fără trimitere la spectre; se reține, de asemenea, momentele lui Levente Molnár şi Ferenc Sinkó (cei doi miniştri), care par coborâți dintr-un film mut; şi ceilalți actori fără text joacă impecabil, toți au prezență scenică remarcabilă.

Şi totuşi. Totul este atât de bine caligrafiat, încât ajunge să pară lipsit de viață. L-aş asemui pe Dragoş Galgoțiu cu acei vechi maeştri care reuşeau să înfățişeze fiecare fald al unei rochii somptuoase, fiecare fir al unui guler bogat de blană. Dragoş Galgoțiu şi-a găsit o formulă expresionistă care îi exprimă programul estetic şi pe care a perfecționat-o de la *Dorian Gray* la *Hamletmachine* şi acum cu *Societatea de vânătoare*. Dar mi-e teamă că formula s-a cam epuizat, că a dus-o la limită şi că primejdia manierismului pândeşte. Cred că ar trebui să caute o alta sau s-o înnoiască pe aceasta cumva. Spectacolul seamănă în destule puncte cu *Hamletmachine*: nu doar formula, dar, de exemplu, cei doi miniştri m-au dus cu gândul la cuplul clovnilor jucați de Gabriel Pintilei şi Paula Niculiță. Un spectacol lucrat cu atâta minuție, atât de rafinat, cu atâta grijă pentru fiecare detaliu, atât de dureros de frumos... Dar parcă nu trăieşte. Atâta acumulare de obiecte şi scene frumoase oboseşte, iar lipsa acțiunii e foarte periculoasă, sunt momente greu de urmărit.

Greu spectacol. O bijuterie prețioasă – dar greu de purtat.

Roxana CROITORU

Şi vânători, şi vânați

Ultima premieră a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, ***Societatea de vânătoare*** de Thomas Bernhard, confirmă – pentru a câta oară? –, propunerile repertoriale inedite, nivelul profesionist al trupei şi valoarea colaboratorilor.

Thomas Bernhard, autor de nuvele, romane şi piese de teatru, este unul dintre cei mai importanți scriitori austrieci ai sfârşitului de secol XX şi recunoscut drept cel mai mare dramaturg al țării.

Pe scenele româneşti a fost jucat doar de două ori, e drept, în spectacole şi interpretări de excepție: la Teatrul Mic, *Minetti* cu Octavian Cotescu în rolul principal, regia Cătălina Buzoianu; la Teatrul Act, *Creatorul de teatru* cu Marcel Iureş, regia Alexandru Dabija.

Piesele sale, foarte dense, cu lungi monologuri filosofice, într-o atitudine negativă despre om şi viață, stau sub semnul disoluției, al morții.

Societatea de vânătoare surprinde ca într-o panoramă sfârşitul unei epoci, apusul unei lumi, al unui Imperiu, posibil al celui Austro-Ungar.

Regizorul Dragoş Galgoţiu mărturiseşte într-un amplu interviu, acordat dramaturgului teatrului, scriitorul Visky András , că alegerea lui nu este întâmplătoare. Prin filiaţie este legat „de acest spaţiu geografic-cultural în care există o sensibilitate adâncă, un patetism, o deriziune, o recunoaştere foarte specială a morţii."

Spaţiul scenic (scenograf Andrei Both) provoacă şi pregăteşte de la început atmosfera, starea spectacolului. O cabană de vânătoare, a Generalului. Podeaua, un plan înclinat, lucios. O sobă albă. Pe un perete închis la culoare, trofee, coarne albe de cerb. Celălalt perete din ferestre mari, care se luminează în crepuscul spre pădure. O pădure mâncată de carii, de boli ascunse, emană un aer otrăvitor, care-i învăluie şi îşi pune stigmatul pe membrii societaţii de vânătoare. Toţi sunt deopotrivă vânători şi vânaţi. Întregul spectacol se desfăşoară în oglindă. Se reflectă în podea, în pereţi, în ferestre. Personajele au dublul lor: *Scriitorul – Dublul Scriitorului*, *Generăleasa – Dublul Generălesei* sau se reflectă în personaje pereche: *Primul Ministru – Al doilea Ministru*; *Prinţul – Prinţesa*; *Ana*, bucătăreasa – *Asamer*, tăietorul de lemne. Singur Generalul nu are pereche, dominator cu morgă, fals, estropiat. O societate elegantă, rece, arogantă şi uneori melancolică, se animă în momente de bucurie euforică pentru a cădea în drama patetică, într-un balet perfect, cu muzica subtil aleasă: valsuri, tangou, Strauss, Schumann, dar şi *Recviemul* de Mozart. Cuvântul alternează cu tăcerea, cu desenul coregrafic. Imaginea se decupează puternic într-o luminozitate stranie de griuri, mov, negru, cu câte o pată de roşu însângerat, gura şi părul Generălesei. Adevărurile rostite capătă greutate. Spectacolul se desfăşoară fluid şi cu tensiune. *Generăleasa* – Péter Hilda, în mişcări ample alternează, cu expresivitate, masca tragică cu falsa euforie. Ea e cea care imprimă de la începutul reprezentaţiei o anume vibraţie enigmatică şi terifiantă. O aşteptare a răului inevitabil, care se va produce odată cu împuşcarea şi moartea Generalului. E însoţită în paralel şi în oglindă de dublul ei, Varga Andreea. Dimény Áron – *Scriitorul* neliniştit şi frământat, obsedat de moarte, secundat de *Dublul* său, Köllő Csongor. Cei doi miniştri, Molnár Levente şi Sinkó Ferenc, cuplul eternilor intriganţi de profesie. *Prinţesa* – M. Kántor Melinda, delicată şi fragilă, în tandem perfect cu *Prinţul* – Galló Ernő , figuri desuete, într-o lume desuetă. *Ana*, bucătăreasa – Györgyjakab Enikő şi *Asamer*, tăietor de lemne – Salat Lehel punctează viguros tensiunea erotică a spectacolului. Generalul, Bíró József, ciung, cu un picior înţepenit, cu privirea fixă, rece şi rea, bolnav de cataractă se detaşează într-un magistral rol de compoziţie. Interpretarea regizorală în acord cu acurateţea decorului, cu costumele extrem de rafinate ale Doinei Levintza, susţinută de performanţele actoriceşti, se armonizează într-un spectacol ale cărui imagini şi gânduri-adevăruri te urmăresc mult timp după lăsarea cortinei.

Credem totuşi că spectacolul ar fi avut de câştigat, dacă regizorul, chiar cu preţul lipsei de fidelitate faţă de text, s-ar fi oprit la un singur final.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Societatea de vânătoare **de Thomas Bernhard. Dramaturgia: András Visky. Light design şi coloana sonoră: Dragoş Galgoţiu. Decorul: Andrei Both. Costumele: Doina Levintza. Regia: Dragoş Galgoţiu. Cu: Áron Dimény, Hilda Péter, József Bíró, Levente Molnár, Ferenc Sinkó, Ernő Galló, Melinda M. Kántor, Enikő Györgyjakab, Lehel Salat, Andrea Varga, Csongor Köllő. Data premierei: 2 februarie 2008.**

pe care se proiectează imagini adecvate momentelor invocate de actori) se dilată cu spațiile periferice ale rampei până în stal; *spațiul auditiv*, aflat într-o interacțiune complicată cu cel vizual, învăluie expunerea coregrafico-muzicală a actorilor şi a orchestrei; *spațiul kinestezic* capătă un rol preponderent datorită genului abordat – teatrul gestual, în coregrafia Mălinei Andrei. Comunicarea prin mişcări şi dialog cântat ale interpreților – Filip Ristovski Risio şi Ilinca Marche (îndrăgostiții – *Solomon* şi *Sulamita*), este completată de evoluția exclusiv cinetică a Sandrei Mavhima (Ispita, Gelozia, Soarta, Implacabilul). Spațiul astfel creat este o *heterotopie foucault*-iană, deoarece are puterea de a aduna, pe acelaşi loc real, mai multe spații care, uneori, datorită datelor lor temporale, par incompatibile (inserțiuni din heterotopiile orânduirii antice din vechiul Ierusalim şi din realitatea contemporană, imaginile viilor din En-Ghedi, povârnişurile Muntelui Galaad, prezența şi prestația *live* a muzicii compusă de Sylvain Gouvernaire şi executată de Grupul IRIS), coexistând, totodată, cu fragmentarea timpului. Interpreții reformulează simbolistica spațiului eclectic, prin reinventarea şi exploatarea acestuia. Spațiul artistic astfel creat, în strânsă legătură cu trăsăturile persoanelor şi ale puținelor obiecte simbolice, arhetipale (lada de zestre, sfeşnice, giulgiul, ciorchinele de struguri, cartea – Sfânta Scriptură) capătă valențele unui spațiu nou, modern, recognoscibil.

- Independent de voința şi obiectivul global al montării franceze, interpreții variantei Teatrului Scena din Târgu Mureş ne prezintă instrumentele de lucru folosite în munca de creație actoricească. Atelierul susținut de Liviu Pancu şi-a propus prezentarea şi susținerea unor mecanisme tehnice actoriceşti, cu ajutorul unui grup de studenți de la Universitatea de Artă Teatrală din urbe, alături de două persoane alese din public (accidental, una dintre ele a fost, în seara reprezentației, tocmai

Scenă din atelierul susținut de Liviu PANCU

Ilinca Marche, prilej de comparație a școlii românești și franceze de teatru). Improvizația se mulează, după instrumentarul folosit, pe structura *Cântării Cântărilor. Work-shop*-ul interactiv, pe muzica lui Mihai Sorohan, instrumentat de Imre Vizi, s-a desfășurat în sala minusculă din Bastionul Croitorilor din Cetatea Medievală din Târgu Mureș, oferind publicului șansa cunoașterii procesului de creație teatrală. Spațiul scenic diferă prin folosirea cu prisosință a spațiului personal, *proxematic*, în vederea exprimării pragmatice a relațiilor interumane. Aici, spațiul energiilor proprii, care se formează în jurul fiecăruia ca o sferă imaginară, inaccesibil altora și sacrosant, în ultimă instanță, se intersectează reciproc cu ale altora, devenind accesibil și cognoscibil. Spulberarea sferelor duce la sensibilizarea privitorilor, astfel încât fluxurile de energii emise de interpreți să fie captate de spectatori. Corolarul atelierului este geminația dintre căldura textului biblic – recitat excelent de actorul Rudi Moca – muzica de efect, mișcarea coregrafată de Cristina Iușan și emanația de energii și sentimente a grupului de interpreți.

Forța cuvântului (biblic), frumusețea muzicii, magia dansului contemporan, miracolul teatrului, vraja dragostei sunt doar câțiva factori esențiali, hotărâtori, în crearea celor două spectacole teatrale inedite, care, iată, au intrat într-un fertil dialog despre diferitele modalități posibile de a recepta, interpreta și transmite esența minunatului text al *Cântării Cântărilor.*

Andreea DUMITRU

Râsul lui Kafka la Sfântu Gheorghe

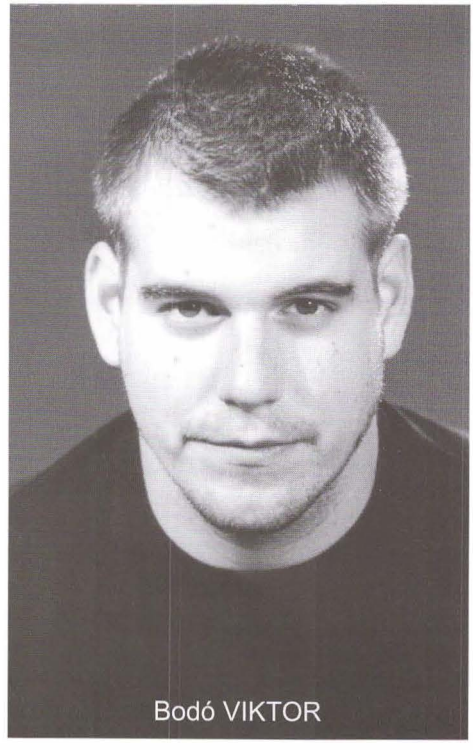
În timp ce alte festivaluri din țară încă mai bâjbâie în căutarea unui profil, Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe și-a fixat unul, fără să stea prea mult pe gânduri. TAMper2 s-a născut din ambiția tânărului actor-manager Florin Vidamski de a vorbi despre o singură comunitate – aceea a publicului – acolo unde alții preferă să vadă doar două comunități etnice izolate în propriul lor context cultural.

TAMper2 nu mizează, precum atâtea alte serbări teatrale, pe competiție și ierarhii contestabile, ci pe ideea mult mai profitabilă de *întâlnire* și dialog. Doi regizori se „duelează" elegant, cu spectacole din panoplia proprie, dar și cu arte poetice dezvăluite... colocvial, într-un climat de așteptări și exigențe creat de reputația numelui lor. Pe scurt, în 2007, protagoniștii primei ediții a TAMper2 au fost Radu Afrim și mult mai celebrul (la acea dată) Árpád Schilling. În 2008, timp de cinci zile (16–20 septembrie), s-au „acomodat" pe aceeași scenă spectacolele **Gianinei Cărbunariu** și ale mai puțin cunoscutului regizor maghiar **Bodó Viktor**. Dacă organizatorii trebuie să fi simțit deja limitele ideii lor de festival (inevitabil, nu orice spectacol poate fi adus la Sfântu Gheorghe, unde oferta spațiilor de joc e... câtă e), s-ar putea ca, până la urmă, și aceste constrângeri să funcționeze în avantajul lor, obligându-i să-și lărgească aria de căutare (regizori cât mai inventivi, neconvenționali) și să prospecteze potențialul teatral al orașului, în căutare de spații și scene până atunci impracticabile. Într-un fel, cam așa s-a petrecut la recenta ediție, când, în ciuda frigului pătrunzător, ***Sado-Maso Blues Bar*** a fost adaptat pentru curtea

teatrului, punând la încercare flexibilitatea unei montări *in situ* în aceeaşi măsură cu obişnuinţele de confort ale publicului.

Ar fi incorect să mă lansez în consideraţii nuanţate pe marginea unui festival din care nu am reuşit să „adulmec" decât finalul, şi acela, se pare, urmărit de ceva ghinion. Trecând peste propriile mele decepţii – colocviul *Bodó Viktor versus Gianina Cărbunariu*, încropit în foaierul teatrului, într-un spaţiu nu prea îmbietor (nici la polemici aprinse, nici la poveşti amicale), moderat fără entuziasm şi onorat cu aceeaşi apatie de protagonişti –, nu pot să nu observ că TAMper2 are, din fericire, un public cu gust antrenat şi extrem de receptiv. M-am convins urmărind producţia cu titlul premeditat-derutant ***Mautocatamdispărut***, adaptare dezinhibată, şi foarte lungă, a *Procesului* lui Kafka, realizată de Bodó Viktor împreună cu Vinnai András. I-am revăzut cu plăcere pe actorii Teatrului „Katona József" din Budapesta, în special pe Ernö Fekete – *Ivanov* într-un scandalos Cehov regizat de Tamás Ascher, şi pe Tamás Keresztes, un vulnerabil *Troilus* în acel memorabil Shakespeare montat de Silviu Purcărete (ambele spectacole fiind prezentate nu demult în turneu la „Bulandra"). Apreciam trupa pentru profilurile ei bine conturate şi pentru actoria ei sigură, dar de astă dată m-au uluit de-a dreptul pregătirea fizică, spiritul ludic contagios şi versatilitatea actorilor, etalate în cel mai performant cabaret. Spun *cabaret*, pentru că e genul de care pare să se apropie cel mai mult versiunea lui Bodó Viktor, care testează parcă anduranţa materialului original cu un soi de... inconştienţă, paradoxal, deloc revoltătoare. La prima vedere, facilă şi descurajantă (în fond, orice operă poate fi rescrisă după o astfel de reţetă: dramaturgie laxă, constând în acumulări, deturuuri, reveniri şi actualizări, practicate cu o frenezie maniacală), „contribuţia" regizorului nu pare cu totul străină de atmosfera romanului care a inspirat-o. Dacă, în lumile

Gianina CĂRBUNARIU



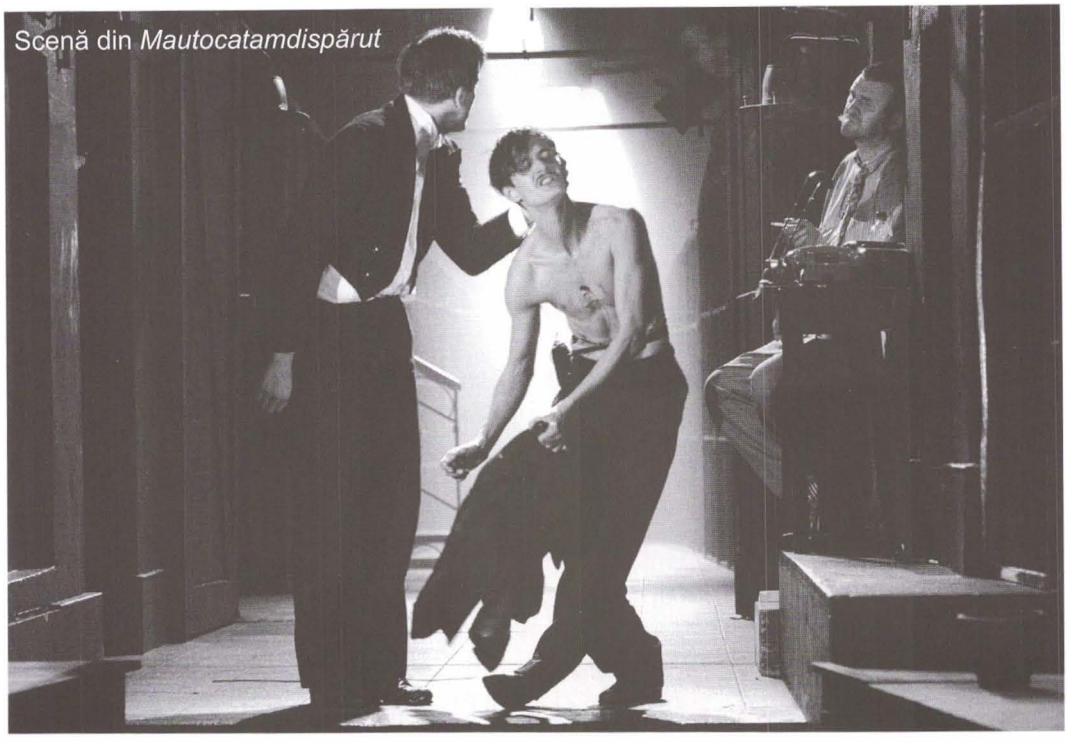
Bodó VIKTOR

Scenă din *Mautocatamdispărut*

imaginate de Kafka, „vina e întotdeauna mai presus de orice îndoială", atunci nu ne mai rămâne altceva de făcut decât să demontăm şi să reasamblăm, piesă cu piesă, infernalul mecanism, absolviți cu totul de grija de a-i afla vreun misterios *mode d'emploi*. Cu alte cuvinte, nu ne mai rămâne decât să realimentăm până la delir (fie şi unul paietat, hedonist) tortura arbitrariului. Or, la aşa ceva, Bodó Viktor se pricepe de minune.

Dramaturg şi elev al lui Zsámbéki Gábor (regizorul-director de la „Katona József"), în acelaşi timp, scenarist, actor şi regizor de film (cu *Lemonhead* s-a impus în noua generație de cineaşti maghiari), Bodó Viktor a marcat cu acest spectacol zece ani de la debutul său. Timp în care a adaptat şi montat în stil propriu, adică deconstruind lipsit de complexe (dar nu şi de reflexivitate) clasici precum Sofocle, Shakespeare, Dostoievski, Gogol sau Molière. Timp în care a reuşit să tulbure apele nu doar la el acasă, ci şi în teatrul românesc, căci faimosul său spectacol (de prea puțini văzut însă) *Nefericiții*, pus în scenă la Compania „Tompa Miklós" din Târgu Mureş, a fost nominalizat cu scandal la Gala UNITER din 2004.

Dacă la colocviul aproape ratat despre care aminteam mai sus, juca rolul artistului greu abordabil, broşura TAMper2 îl prezintă cu totul altminteri, într-o dispoziție confesivă. Bodó Viktor îşi analizează aici parcursul profesional cu o sinceritate dezarmantă. El vorbeşte cu aceeaşi răbdare despre împlinirile şi ratările sale, despre înflăcărarea cu care se apucă de fiecare proiect şi despre nemulțumirea față de rezultat, despre pasiunea pentru experiment, improvizație şi munca de


Scenă din *Mautocatamdispărut*

atelier fără presiunea datei de premieră, despre „jocul energic şi descătuşat" pe care îl caută alături de studenţi şi actorii săi. *Mautocatamdispărut* (2005) este, se pare, una dintre reuşitele pe care nu se grăbeşte să le recuze, deşi o consideră încă amendabilă, mai ales în acele momente când actorii ies din convenţie şi antrenează jocuri lejere cu publicul (căci, mărturiseşte Bodó Viktor, „nu la acest gen de interacţiune visez"). Şi totuşi, montarea sa nu exclude defel ludicul, amestecul aiuritor al genurilor (gag de film mut, horror, adult movie, joc expresionist, numere de cabaret à la Bob Fosse, dar şi concert live, rap, coregrafii... marţiale), din care, nu se ştie prin ce minune, figura victimei *Joseph K.*, alias Tamás Keresztes (critica maghiară invocă asemănarea lui cu Anthony Perkins din *Procesul* lui Orson Welles), reuşeşte să se salveze, ca o efigie a nedumeririi, a revoltei ridicole, a resemnării inadecvate. Astfel, din centrifuga (maşină de tocat/ de spălat/modul spaţial?) care îl va măcina în final, bietul funcţionar va ţâşni, viu şi teafăr, drept în centrul scenei, alunecând poznaş pe un skateboard. Iar asta ne întoarce cu gândul la titlul montării, care maschează un roman dens şi „greu" sub formula aparent inofensivă şi totuşi stranie a unui mesaj lăsat pe zid de un graffer necunoscut.

Cu toate licenţele regizorale, decorul fascinant al lui Levente Bagossy, îmbrăcând scena într-un dispozitiv din lemn negru (încorporând culisele şi diferenţe de nivel, cu profunzimea nesfârşită a unui coridor–tunel în umbra căruia veghează mereu cineva), aerul suprarealist al funcţionarilor şi făpturilor ce populează existenţa lui Joseph K., ori dialogurile lor lipsite de noimă ne amintesc, totuşi, ce anume a stârnit imaginaţia lui Bodó Viktor. Există în acest inepuizabil, „formidabil bordel" o lipsă de compasiune şi afecte profunde, un soi de alunecare graţioasă pe pojghiţa

incidentelor tot mai absurde (!), un verbiaj de oameni care nu pot stabili altceva decât relații de serviciu – când de subordonare, când de intimidare (aleatoriul domneşte şi aici) –, prin care lumea scenei e cuplată din când în când la tensiunea romanului. Dar principalul merit al lui Bodó Viktor este, poate, pentru un regizor (chiar tânăr) provenind din fostul bloc comunist, rezistența la orice lectură filtrată ideologic. Fantezia sa este, se vede, prea plină de mărcile prezentului, iar mai presus de orice ideologie, viața însăşi i se pare lui Bodó Viktor, ca şi personajului său, „cea mai mare manevră!"

E de înțeles receptarea entuziastă pe care i-a făcut-o publicul din Sfântu Gheorghe acestui spectacol multipremiat la Festivalurile Kontakt de la Torun (Polonia) şi MESS de la Sarajevo, dar şi la Festivalul Național de Teatru din Ungaria, lăudat, în egală măsură, de criticii maghiari. Din păcate, nefiind de față, nu aş putea să spun cât de bine a fost primită la TAMper2 o altă montare a sa, ***Suflete moarte*** de Gogol, producție a Companiei Szputnyik. După cum nici Gianina Cărbunariu, cu ***mady-baby.edu*** ori ***Sado-Maso Blues Bar***, văzute de mine la Bucureşti, aici prezentate cu supratitrare în limba maghiară, nu pot şti ce reacții a avut, la primul ei contact cu publicul acestui oraş. Încerc totuşi să înțeleg care ar fi – dincolo de conjuncturi favorabile – rațiunea alăturării celor doi creatori sub semnul aceluiaşi „festival". Căci, dacă asemănările nu sunt greu de ghicit – ambii s-au afirmat abia după 2000, în plus, agreează formula lucrului în atelier, cu improvizații şi contribuții ale echipei de actori integrate definitiv în spectacol –, diferențele sunt încă şi mai frapante, dovadă şi ediția bilingvă (română–maghiară) a textelor *Viitorul sună bine* (Gianina Cărbunariu) şi *Mautocatamdispărut*, publicate de UNITEXT în noua serie ce va purta de acum înainte numele „Biblioteca TAMper2".

Fireşte, nu e obligatoriu ca tandemul propus în fiecare an de organizatori să funcționeze cvasigemelar. Cu cât mai divers, cu atât mai bine – pare deviza acestui proiect ce iese în întâmpinarea viitoarelor promoții de regizori, virtuale protagoniste ale întânirii TAMper2. O dovedeşte şi bursa absolvenților din 2008, un inedit concurs de proiecte, girat de Alexandru Dabija, ce îşi doreşte să ofere unui tânăr profesionist şansa de a lucra cu adevărat în teatru. **Cristian Ban** – născut în 1984 la Arad, absolvent al Facultății de Teatru şi Televiziune din Cluj, autor de texte (ca participant la Tabăra de Dramaturgie a Cotidianului de la Baia Mare), amator de ateliere (cu Andrei Şerban şi David Esrig), dar şi cu ceva experiență teatrală dobândită în Germania, asistent de regie al lui Mihai Măniuțiu, în fine având două spectacole în portofoliu (un Cehov la Arad şi *Coca Blues* de Ioan Peter la Teatrul Național din Timişoara, invitat deja în câteva festivaluri din țară) – a câştigat la Bursa TAMper2 propunând un titlu deloc facil, ***Numele*** de Jon Fosse.

Aş mai aminti doar că evenimentul creat de Florin Vidamski a programat inspirat şi producții de top ale scenei-gazdă, iar prin *scenă* trebuie înțeles la Sfântu Gheorghe spațiul pe care cu tact îl împart companiile „Tamási Áron" şi „Andrei Mureşanu". TAMper2 nu putea fi, într-adevăr, *pentru doi* decât în compania unor spectacole ca ***Ivona, principesa Burgundiei*** de W. Gombrowicz, în regia lui László Bocsárdi şi ***De mână*** de Sofia Freden, montare recentă marca Radu Afrim.

DACĂ VREI, POȚI!

A*(driana Teodorescu) din* GAG

GAG

Uneori pasiunea şi disperarea te determină să faci lucruri de care nu te-ai fi crezut capabil. Pasiunea pentru teatrul de păpuşi şi animaţie şi disperarea unei situaţii concrete ne-au unit în dorinţa de a pune temelia unei forme juridice de asociere profesională. Astfel, în noiembrie 2007 ia naştere la Craiova (cândva vârful de lance al avangardei animaţiei româneşti, alături de Teatrul Ţăndărică) Asociaţia Culturală GAG. De unde până unde, cine şi cu cine? Un gag, conform DEX-ului, este un efect comic într-un film, dar şi acronimul numelor fondatorilor **G**regorian (Eustaţiu Gregorian, celebru scenograf dedicat exclusiv teatrului de păpuşi), **A**driana (Adriana Teodorescu, teatrolog şi secretar literar la Teatrul „Colibri" Craiova) şi **G**usti (Augustin Teodorescu, economist, organizator la aceeaşi instituţie). Conjunctura nefericită care a generat GAG-ul (cum ne-am regăsit în versurile lui Tudor Arghezi – „*din bube, mucegaiuri şi noroi/ iscat-am frumuseţi şi preţuri noi*"…) s-a dovedit a fi, în mod paradoxal, favorabilă proiectelor şi idealurilor noastre. De aceea, într-un an de existenţă ne putem lăuda cu realizări pe care puţine instituţii „de stat" – cu personal (uneori excedentar), logistică, şi mai ales subvenţii – le au. Desigur, păstrând proporţiile. Noi suntem trei, „ei" sunt o armată. Noi suntem

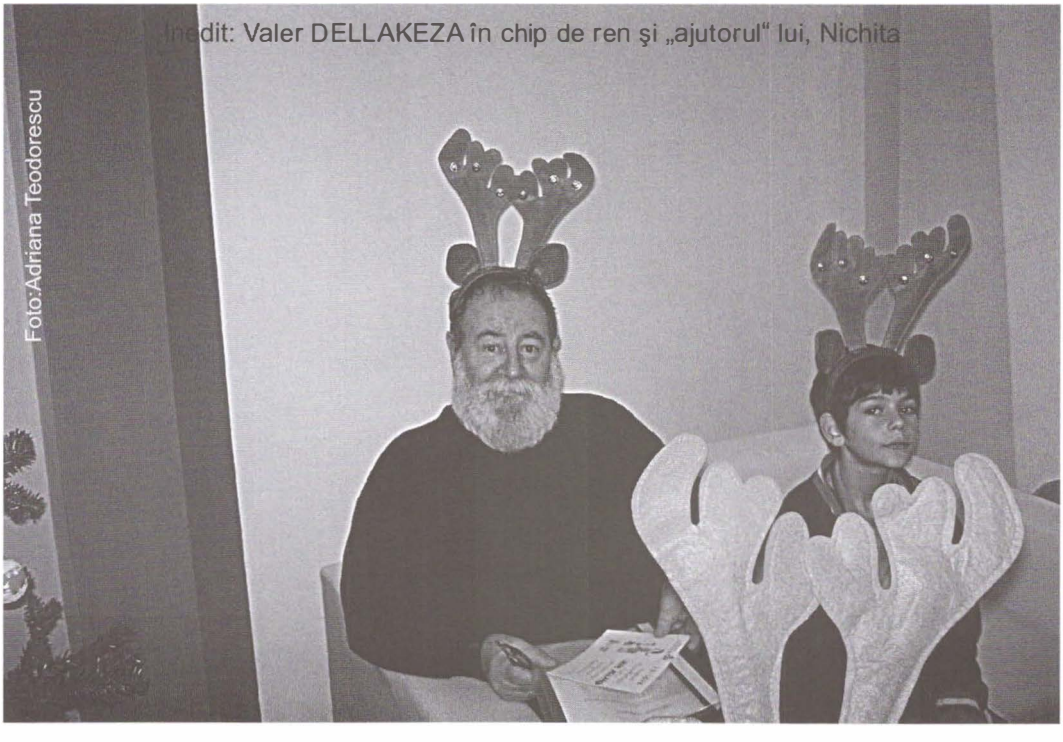


Foto:Adriana Teodorescu

Inedit: Valer DELLAKEZA în chip de ren şi „ajutorul" lui, Nichita

„concurența neloială", care trebuie carotată, „ei" sunt cei sprijiniți 100% de sistem... Cu toate acestea, sfârşitul anului 2007 a însemnat pentru GAG trei proiecte: primul – un parteneriat cu o şcoală din mediul rural, câştigătoare a unui proiect PHARE, unde copiii au fost învățați meşteşugul construcției de păpuşă tradițională şi de mască populară; al doilea proiect, „Renii lui Moş Crăciun", s-a desfăşurat în timpul sărbătorilor de iarnă, unde actori craioveni iubiți de copii (şi de părinții lor) au spus copiilor poveşti lângă brad, finalizarea fiind o expoziție de desene inspirate de cele întâmplate (de menționat numai numele lui Valer Dellakeza de la Teatrul Național „Marin Sorescu", al Didinei Davidescu – strălucită actriță şi regizoare, personalitate importantă a teatrului de păpuşi, şi Oana Stancu – tânără şi talentată actriță a Teatrului „Colibri"); al treilea proiect, „Cutia cu poveşti", a debutat tot spre sfârşitul anului 2007 şi încă nu s-a finalizat, constând în inițierea elevilor unei şcoli craiovene în tainele pe care le ascund culisele unui teatru de păpuşi: teorie, istorie, actorie, scenografie, butaforie, noțiuni de regie... Copiii au creat un spectacol, *Harap Alb*, care poate fi prezentat cu demnitate pe orice scenă de teatru profesionist. Copiii sunt avizi şi doritori de teatru. Parafrazându-l pe Ion Creangă, nu ştiu la alții cum e, dar la Craiova cererea depăşeşte cu mult oferta. Numai că adulții responsabili de educația culturală a copiilor, esențială în progresul civilizației, de care atâta ne plângem, au alte priorități.

Pentru 2008 gândisem mai multe proiecte în premieră (națională sau nu), datorită dorinței noastre de a relansa mişcarea de animație din Craiova, în primul rând, apoi chiar din țară. Pe unele am izbutit să le facem, pe altele nu. Am reuşit să organizăm la Muzeul de Artă „Jean Mihail" din Craiova prima expoziție de scenografie a lui Eustațiu Gregorian în oraşul care şi datorită lui este cunoscut în lume, ca un omagiu adus de

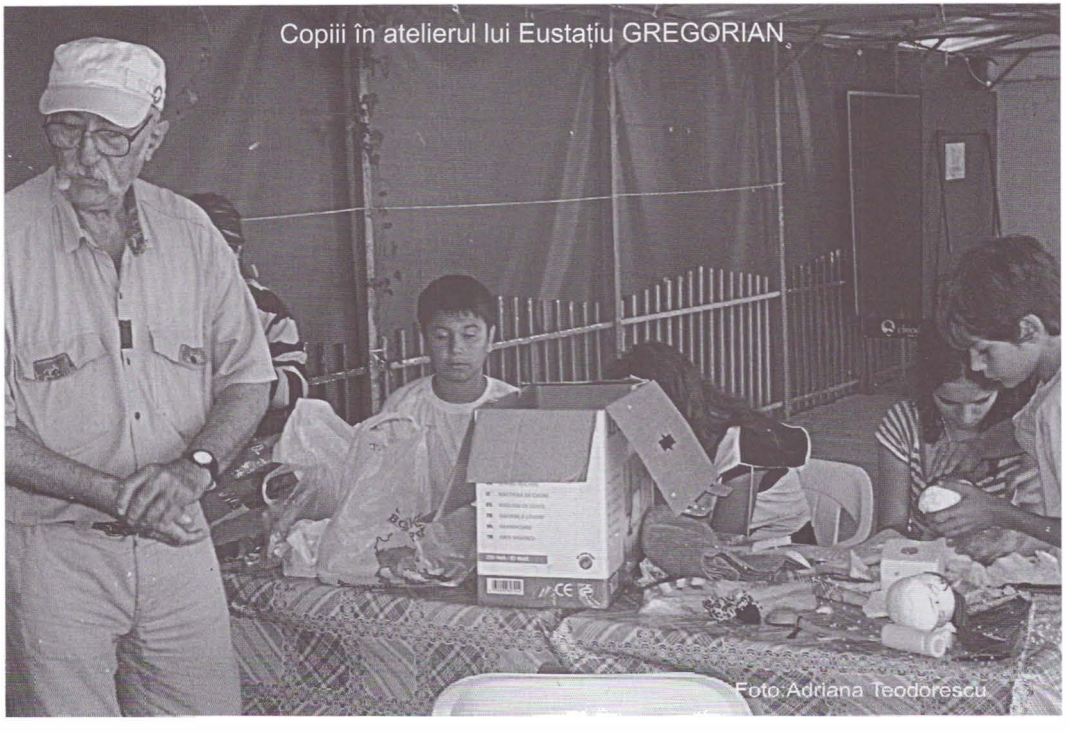

Copiii în atelierul lui Eustațiu GREGORIAN

Foto: Adriana Teodorescu

Ziua Internațională a Marionetiştilor (21 martie) unuia dintre cele mai importante personalități ale teatrului de păpuşi şi animație nu numai din România...

A urmat apoi apogeul anului 2008 – concentrarea la Craiova a secțiilor de păpuşi şi marionete din şcolile de teatru româneşti într-o tabără tematică cu un titlu complicat, dar adevărat, plin de speranță şi susținut de toți participanții: „Reteatralizarea teatrului prin arta mânuirii". Au fost prezenți studenții păpuşari de la UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, UAT Târgu Mureş – Secția maghiară şi UA „George Enescu" Iaşi. Pentru prima dată, cel puțin în ultimii douăzeci de ani, studenții şi profesorii lor (Decebal Marin, Oana Leahu, Cojic Ildiko, Aurelian Bălăiță) s-au întâlnit, s-au privit, s-au analizat, au lucrat şi s-au distrat împreună, dar, mai ales „provincialii", au putut participa la spectacolele Festivalului Shakespeare. Acest proiect a fost câştigător la Autoritatea Națională pentru Tineret, iar *feed-back*-ul mai mult decât favorabil continuării lui.

Şi pentru că se apropia vara, gândul că va trebui să ne oprim din caruselul proiectelor ne-a inspirat să organizăm o altă tabără tematică (doar ce învățasem mecanismul!), de data aceasta pentru copii. Am găsit la Direcția Județeană pentru Tineret Gorj nu numai bunăvoință şi interes, ci chiar sprijin şi seriozitate. Aşadar, iată-ne la început de august la Tismana, un loc mirific, într-o tabără şcolară, unde cei optzeci de prichindei au învățat să construiască păpuşi din linguri de lemn şi câte ceva despre teatrul de animație. Sunt convinsă că şi datorită acestei experiențe vor merge mai des la teatrul de păpuşi...

„Tramvaiul cu gag-uri" este un alt proiect al nostru în derulare la Craiova. Un vagon de tramvai în care personaje celebre ale nu mai puțin celebrului La Fontaine îi provoacă pe călătorii craioveni la acceptarea unor forme de teatru neconvenționale, în spații neconvenționale (şi cât de convenționale sunt prin alte locuri...). Acest proiect este susținut de către autoritățile locale, e câştigător al unei linii de finanțare (modeste, dar tot este ceva) a *ONG*-urilor pe domeniul Cultură.

Un proiect de anvergură care a prins contur şi s-a bucurat de o primire foarte bună din partea tuturor celor cărora l-am împărtăşit este realizarea primei secții muzeale dedicate exclusiv teatrului de păpuşi. Adică la Craiova s-au pus bazele primului muzeu al teatrului de păpuşi şi animație din România, cu expoziție permanentă, în cadrul Muzeului „Olteniei", al cărui director, Mihai Fifor, este unul dintre cei mai buni manageri, pe acest sector, din țară. Am primit deja donații din țară, dar, surprinzător, şi din străinătate. Şi coletele continuă să sosească, iar planurile să sporească... Mari şi importante personalități ale teatrului de animație ne susțin în demersul nostru de a păstra vie memoria păpuşilor...

Scriam însă că unele dintre proiecte nu s-au îndeplinit. Este vorba despre unul singur. Am inițiat o „Săptămână internațională a teatrului" la Craiova, în perioada 21–27 martie (Zilele Mondiale ale Teatrului de Animație, respectiv Ziua Internațională a Teatrului). Numai că proiectul nostru, depus pentru finanțare parțială la Consiliul Local, a fost atribuit (!!!) Teatrului „Colibri" contra argumentelor „îl facem mai ieftin" şi „nu putem susține o instituție concurentă, privată" (este vorba despre aceeaşi autoritate locală care, trei luni mai târziu, declară un alt proiect, al aceloraşi „sabotori", câştigător al concursului de proiecte).

În rest, să auzim numai de bine! Gagurile se rostogolesc ca un bulgăre din ce în ce mai mare şi mai puternic, iar pasiunea noastră pentru teatrul de păpuşi şi animație ca formă spectaculară sincretică este alimentată de multitudinea formelor de exprimare, a libertății şi a dragostei noastre pentru teatru, poveşti, copii (fie ei mari sau mici).

CENTENAR EUGEN IONESCU

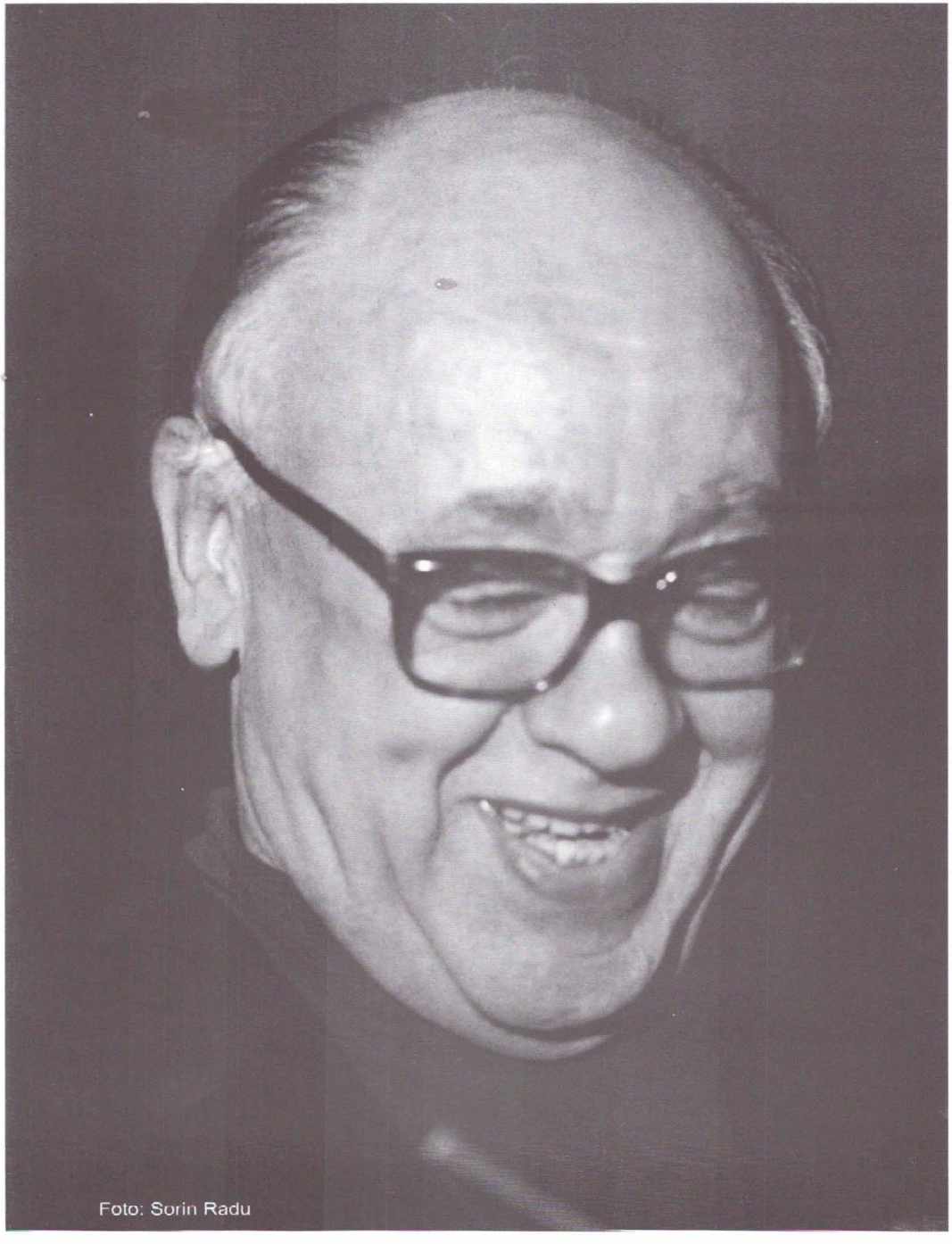


Foto: Sorin Radu

Constantin PARASCHIVESCU

Ionescu și alți mari...

De câte ori mă uit la chipul lui Eugen Ionescu, am aceeaşi senzaţie că mă priveşte cu ochi larg deschişi, amuzat şi dezamăgit, un clovn. Un mare clovn, la apogeul carierei, care a făcut tumbe ca să înţeleagă ceva din logica aberantă a lumii, şi s-a schimonosit văzând că o acceptăm şi ne-o însuşim deopotrivă. O şi spune undeva cu franchețe. Scriu Ionescu cu „u" la urmă, pentru că mi se pare îndreptățită opinia lui Mihai Lungeanu, regizorul radiofonic şi directorul Teatrului „Eugen Ionescu" din Slatina, că la noi în țară aşa se cade să-l numim, pentru că s-a născut aici, e român şi mai apoi francez prin adopție, semnând Ionesco. Iar Mihai Lungeanu are în vedere organizarea în anul 2009 a unui amplu program comemorativ, prin Societatea Culturală „Eugen Ionescu" din Slatina, de dimensiuni naționale şi internaționale, intitulat **„Acasă la Eugen Ionescu"**, care să marcheze centenarul naşterii dramaturgului. De altfel, anul 2009 a şi fost declarat de către UNESCO „Anul internațional Eugen Ionescu". Generos şi ambițios, programul vizează 11 proiecte care includ spectacole şi colocvii, expoziții, un festival de teatru şcolar şi altul studențesc, burse de studii şi cercetare, ateliere de creație, un carnaval cu parada personajelor ionesciene prin parcurile şi străzile Slatinei, inaugurarea noi săli de teatru locale. Poetic, domnul Lungeanu a denumit proiectele prin preluarea unor titluri din opera dramaturgului, astfel „Note de contra-note...teatrale" priveşte un colocviu, „Setea şi foamea de... teatru" festivalul studențesc, „Victimele... teatrului" bursele, „Viitorul e în... teatru" atelierele de creație, „Improvizație... la Slatina" carnavalul.

Unul dintre ele se referă şi la organizarea primului **Festival Național de Teatru Radiofonic** cu piesele scriitorului, intitulat „Sonorități ionesciene", în colaborare, evident, cu teatrul radiofonic şi în parteneriat cu Societatea Română de Radiodifuziune. Deopotrivă cu ediția națională, proiectul – citez – „are în vedere şi dimensiunea europeană a evenimentului; astfel, o ediție se va desfăşura la Paris, prin continuarea parteneriatului stabilit cu Universitatea Sorbona şi o ediție se va desfăşura la Bruxelles, prin dezvoltarea colaborării cu Casa de Cultură Belgo-Română" (Mult succes!).

Până una, alta, realizatorii teatrului radiofonic au trecut la definitivarea sonorităților ionesciene. Au început cu *Ucigaş fără simbrie*, jucat odinioară la Teatrul de Comedie cu Radu Beligan şi Grigore Gonța în rolurile principale (1968) şi l-au convins pe regizorul care se poate spune că l-a lansat pe Eugen Ionescu în România, Lucian Giurchescu, s-o înregistreze. S-a difuzat pe 1 mai 2008 la Radio România Cultural, într-o versiune cu Virgil Ogăşanu (*Béranger*), Ion Lucian (*Arhitectul*), Sanda Toma (*Dani*), Dorina Lazăr (*Portăreasa* şi *Coana Pipa*), Mircea Diaconu (*Eduard*) şi în rol de comentator, cel ce ne-a părăsit de curând, Sorin Gheorghiu. Versiune, să zic aşa, clasică, ce anunță în unduiri de vals lent seninătatea cartierului unde Béranger vrea să cumpere o casă, de unde locuitorii vor să plece însă, pentru că un asasin „a făcut din cartierul bucuriei un infern". A urmat pe 3 iulie 2008 *Victimele datoriei*, în regia Cezarinei Udrescu, pentru care textul a însemnat o primă probă de profesionalism pe când l-a montat ca studentă la Teatrul „Luceafărul" din Iaşi în 1995. Fabula amară, metaforă dramatică sugerând aflarea identității de sine într-o perpetuă pendulare lăuntrică între amintiri şi proiecte stranii, salturi în timp şi spațiu, cu noua logică a psihologiei antagonismelor, tensiuni, comic în tragic, cum pronostica autorul. Contrast elocvent între vocea bonomă a lui Marian Râlea (*Choubert*) şi opresivă, de tăiş, a lui Marius Stănescu (*Polițistul*), cu oscilante variante ale Emiliei Popescu (*Madeleine*), Mircea Rusu (*Nicolas D'Eu*), Violeta Berbiuc (*Doamna*).

La o săptămână, pe 10 iulie, a fost difuzată piesa pe care o ştiu din televiziune, când s-a transmis în regia lui Cornel Todea, cu Ştefan Mihăilescu-Brăila în rolul principal, *Noul locatar* (1967). Ştiam, mai ales, că după o scurtă convorbire cu proprietăreasa (Ioana Ciomârtan), personajul n-avea de rostit decât invariabilele „aici...acolo...", când se iveau cei doi purtători de mobile, indicându-le locul unde să le aşeze. Cum se va transmite asta radiofonic? Ingeniozitatea regizorului Mihai Lungeanu a compensat lipsa unor replici prin introducerea unui povestitor (Mihai Dinvale) şi a unor indicaţii de joc ale autorului, din paranteze. Ca să nu mai spun de intonaţiile încărcate de sugestii ale lui Marcel Iureş, excelent distribuit în Domnul. Eliptic, imperturbabil, o scoate din sărite pe Sanda Toma (*Proprietăreasa*), care, de la politeţe mieroasă, izbucneşte în explozii de indignare când i se refuză serviciile. Zgomot asurzitor, vacarm citadin la început, ţipete, claxoane, lătrături, ceea ce justifică, parcă, astăzi mai mult intenţia domnului de a se izola, într-o „insulă a lui privată" (Vito Pandolfi) şi a autorului însuşi de a se proteja de lumea care „mă apasă" şi universul care „mă striveşte". Tonurile aparent detaşate, impersonale, ale lui Marcel Iureş, au de fapt o gradaţie sesizabilă în context, ce culminează cu fredonarea spectaculoasă a repetatelor indicaţii „de-a lungul pereţilor, acolo", când şi muzica suie în apogeu. Încheie calm, tragic, inuman, când, blocat de mobile în cerc, e întrebat dacă nu mai are nevoie de nimic: „A, stingeţi lumina!". Perlă radiofonică, i-aş spune.

Redactorul şi producătorul acestor spectacole a fost Domnica Ţundrea. Şi tot ea are în evidenţă *Cântăreaţa cheală* pe care o realizează Gavriil Pinte şi se va difuza în octombrie, cu Rodica Mandache şi Mircea Constantinescu (*Doamna* şi *Domnul Smith*), Emilia Popescu şi Dan Condurache (*Doamna* şi *Domnul Martin*), Gabriela Popescu (*Mary*), Petre Lupu (*Pompierul*) şi Antoaneta Zaharia(în *Naratorul,* introdus de regizor). Ilinca Stihi a compus un scenariu intitulat *Finale. O* călătorie *imaginară cu Eugen Ionescu*, în care e invocat soarele pentru eroul în prag de moarte, cu ecouri evidente din *Regele moare* şi tatonări existenţiale – „Ce sunt toate lucrurile astea? Eu cine sunt? Ei cine sunt?" Interpretare de efect dramatic cu Gheorghe Visu, Irina Petrescu, Marius Capotă şi Anca Sigartău. Redactor: Crenguţa Manea. Magda Duţu a pregătit cu regizorul Alexandru Dabija înregistrarea originalului spectacol de la Odeon *Ionesco, 5 piese scurte*, iar Attila Vizauer îşi propune să realizeze *Delir în doi*. Zestre deocamdată apreciabilă pentru programul aniversar.

*

La o discuţie despre teatru de la începutul lunii septembrie a.c., la Antena 2, se invocau spectacolele de reală audienţă transmise de televiziune într-o perioadă fastă, când emisiunile de teatru se mai puteau baza pe texte de valoare. Redacţia de specialitate s-a desfiinţat, dar unii responsabili pasionaţi mai încearcă reamintirea preţuitelor creaţii prin reluarea lor la TVR Cultural. A fost o aşa-zisă stagiune estivală (absentă, de altfel, din viaţa teatrelor), începută cu o transmisie în direct a unui spectacol de la Baia Mare, *Istoria doctorului Faust* realizat de Victor Ioan Frunză. A continuat în iulie cu *Tache, Ianke şi Cadâr* de Victor Ion Popa (în memorabila tripletă Ion Finteşteanu, Al. Giugaru, Marcel Anghelescu), *Hagi Tudose* de Barbu Ştefănescu Delavrancea (creaţie emblematică a neuitatului Constantin Rauţchi), în august cu comedia *Bani de dus, bani de întors* şi drama *Micul Eyolf* de Ibsen, în septembrie cu *Ondine* de Jean Giraudoux (unde a putut fi admirat Emil Botta în regele ondinelor) şi subtila parodie *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon. Regizorul Silviu Jicman are în vedere şi alte transmisii în direct, măcar lunare – şi, ca unul care a trăit emoţiile şi farmecul lor, îi doresc să le împlinească şi să-l invidiez pentru asta!

PRAFUL DE PE SCÂNDURĂ

Theodor Cristian POPESCU

Despre numirea unui director de teatru

Un teatru transilvănean, de care se leagă începuturile activității mele ca regizor, se află în plin proces de schimbare a direcției. Postul de director general se va ocupa prin organizarea unui concurs de proiecte, ceea ce m-a făcut să-mi pun anumite întrebări privind procesul de alegere a unui director de teatru.

Aşezarea unei personalități potrivite la conducerea unui teatru îmi pare a fi un lucru vital, decisiv. Cu cât instituția e mai importantă, cu atât decizia de a numi pe cineva în fruntea ei e mai riscantă. Intrebarea e: cine, cum şi în ce măsură îşi asumă riscul?

Să fie organizarea unui concurs de proiecte, evaluate de către o comisie, cea mai bună formulă pentru atingerea acestui scop? Mie îmi pare o modalitate cam impersonală, mai potrivită cu un examen de admitere, unde alegi ce poți dintre cei ce s-au înscris.

Dacă ai norocul să vină Tompa Gábor sau Constantin Chiriac, conducătorii celor mai performante teatre româneşti de azi, concursul are sens. Dacă nu, teatrul respectiv e condamnat la câțiva ani de mediocritate. Iar cu un astfel de sistem de selecție nimeni nu poate fi învinuit.

Îți trebuie viziune şi ambiție (culturală, dar şi politică), să-i numeşti direct pe Thomas Ostermeier şi Sasha Waltz la conducerea Schaubühne-ului berlinez, o decizie care a influențat enorm arta spectacolului contemporan european. Sau pe Jorge Lavelli la Théâtre National de la Colline ori pe Silviu Purcărete la Limoges, mutări ce au generat schimbări majore de discurs artistic în respectivele teatre.

Mie mi s-ar părea normal ca un ministru al culturii, sau un şef al Direcției teatrelor din acest minister, să îşi asume pur şi simplu decizia numirii unui artist pe care-l consideră interesant ca director de teatru. O astfel de decizie ar arăta clar ce fel de orientare doreşte să imprime teatrului românesc în perioada mandatului său. În fond, există instrumentul de evaluare anuală a performanțelor unei instituții, ca mecanism de corecție, în caz că alegerea se dovedeşte mai puțin inspirată. Cred că singurul ministru care a încercat să acționeze astfel a fost Andrei Pleşu la începutul anilor nouăzeci Şi teatrul românesc părea atunci să răspundă cu o vitalitate în mare parte pierdută acum.

În contextul de azi, în care nu atât mijloacele financiare par a lipsi, ci viziunea care să confere identitate unei instituții teatrale, cred că ne-am putea gândi şi la pachete financiare stimulatoare (prin atragerea oamenilor de afaceri locali cărora le pasă de oraşul lor), pentru a convinge un eventual artist de valoare (şi aici plusez şi zic: nu neapărat provenit din interiorul granițelor noastre) să accepte să se dedice unei instituții. Totul pe față, la lumina zilei, într-o campanie ce poate aduce vizibilitate instituției. Ştiu din experiență că anumite oraşe ar putea avea şi orgoliul, şi mijloacele financiare necesare unui act mai curajos decât aşteptarea rezultatului unui concurs de proiecte. În fond, calitatea generală a vieții lor depinde şi de calitatea vieții culturale la care au acces.

Iar teatrul românesc ar putea intra astfel, cred, într-o fază mai afirmată, mai coerentă, mai asumată.

Pe când, deci, primul artist important (român sau străin) numit fără concurs la conducerea unui teatru de la noi?

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Surorile din vis

În cariera oricărui artist vine întotdeauna un moment de referință, acela a cărui menire e de a confirma, dar mai cu seamă de a marca saltul. Momentul cu pricina e învestit cu rolul de a evidenția clipa de grație când trebuie să se împlinească tot ceea ce până atunci fusese doar semn, respectiv semn bun, promisiune. Tot ceea ce legitimase o anume investiție de încredere. E vorba despre momentul în care, pe foaia de parcurs a artistului cu pricina, apare obligativitatea riscului, a luatului inimii în dinți, iminența decontului. Toate parțiale, dar deopotrivă hotărâtoare. Este momentul în care un artist tânăr se cuvine să facă dovada că întruneşte condițiile pentru a fi considerat un artist important.

Regizoarea Ada Lupu a socotit că acel moment a venit, drept pentru care a decis să se supună respectivului examen montând ***Trei surori***. Cu toate că ştiu foarte bine că unui critic îi este interzis dreptul de a avea idei preconcepute, de a se antepronunța, cum se zice în limbaj juridic, aş minți dacă nu aş recunoaşte că, în sinea mea, şi nu numai, am socotit că Ada Lupu e niţeluş prea grăbită, că arde etapele, că devansează momentul cu pricina. Cu atât mai mult cu cât de vreo doi ani, dacă nu şi mai bine, motive cât se poate de justificate au ținut-o departe de profesia ei de bază.

Tot la fel, în existența oricărui teatru care se respectă şi care doreşte să îşi justifice existența nu doar prin argumente administrative, ci şi prin acelea mult mai elocvente, de ordin estetic, se impun examene cu semnificație de bilanț de natură să verifice validitatea unor construcții anterioare, să le pună la încercare structura de rezistența, să le demonstreze utilitatea pentru ceea ce se va întâmpla în anii următori. Într-un astfel de moment se află Naționalul timişorean.

De circa trei ani, Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timişoara duce o luptă acerbă în vederea reimpunerii sale în eşalonul fruntaş a ceea ce se cheamă „mişcarea teatrală națională". Aceeaşi Ada Lupu, în calitate de director, secundată de Ion Rizea, director adjunct, au plănuit un program menit să scoată Teatrul din încremenirea bolnăvicioasă în care se găsea din cauza *nevrerii* ori nepriceperii unora ori altora ce s-au aflat la conducerea sa. În decursul acestor ultimi ani, spectacole precum *Autobahn* (regia: Radu Apostol), *Visul* (regizat de Cătălina Buzoianu), *Krum* şi *Boala familiei M* (ambele în direcția de scenă a lui Radu Afrim) au reprezentat clipe importante ale unui proces printre componentele căruia perfecționarea profesională a membrilor trupei, în marea lor majoritate tineri, deține un rol însemnat. Cine a văzut fie şi numai unul ori două dintre spectacolele amintite mai sus, ştie că ele se slujesc de texte contemporane, de ultimă oră chiar, că mai toate pun preț pe conceptul de *personaj*, că actorilor li se cere la modul imperativ să îşi dezvolte şi să îşi manifeste abilitățile profesionale, creatoare. Adică, fiecare actor, în mod individual, e solicitat să aducă ceea ce, în limbaj administrativ, se cheamă „colectiv artistic" la condiția de trupă, adică de ansamblu omogen, caracterizat prin coeziune şi solidaritate, apt să dirijeze performanțele personale către împliniri de echipă.

Oricât de dificile au fost însă partiturile anterioare (şi unele chiar au fost), niciuna nu se compară cu greutăţile pe care le implică abordarea unui text cehovian. În viaţa oricărui teatru, introducerea în repertoriu a unei piese de Anton Pavlovici Cehov implică asumarea unor responsabilităţi aparte, superioare chiar celor pe care le presupune abordarea unei partituri shakespeariene, bunăoară.

Sunt numeroase indicii că Ada Lupu, în dubla ei calitate de director şi de regizor, cât şi actorii Teatrului timişorean au înţeles importanţa opţiunii ca şi dificultatea provocării. Dacă citeşti *Dosarul de spectacol*, realizat de Mihaela Michailov, publicat în mereu surprinzătoarea revistă ***atent***, cu superior profesionalism întocmită de Ciprian Marinescu, dosar ce cuprinde reflecţiile unora dintre participanţii la montare (Ada Lupu, Ion Rizea, Claudia Ieremia, Paula Maria Frunzetti, Alina Reus, Cătălin Ursu, Velica Panduru) îţi devine limpede faptul că fiecare a reflectat îndelung asupra misiunii sale şi a chipului în care aceasta ar putea fi îndeplinită. Că nimeni nu a privit cu indiferenţă întâlnirea cu Cehov. Şi, în pofida faptului că spectacolul cu *Trei surori* de la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara e departe de a fi unul fără cusur, că între interpreţi există decalaje valorice semnificative, că şi acei actori care sunt buni mai au mult de lucru până la a fi foarte buni, el nu abdică de la semnificaţia despre care făceam vorbire la începutul acestor însemnări- aceea a unui examen. O semnificaţie ce îşi sporeşte protanţa atunci când spectacolul de acum se întâlneşte, cel puţin în memoria mea, cu un alt spectacol, tot cu *Trei surori*, realizat tot pe scena Naţionalului timişorean de regizorul Alexa Visarion şi de care tare mi-ar fi plăcut să li se amintească realizatorilor celui de acum, de către cei ce au făcut parte din vechea distribuţie, unii dintre ei încă actori ai Teatrului. Cu toate că au trecut atâţia ani de atunci, memoria mea afectivă mai păstrează la loc de cinste imaginea *Olgăi* (Larisa Stase Mureşan, mereu în rochie neagră), a *Maşei* (Irene Flamann Catalina, înveşmântată în gri), a *Irinei* (Margareta Avram, într-o rochie alb- crem) ori unui *Verşinin* de tip clasic (Vladimir Jurăscu) sau a unui Tuzenbah (Robert Linz), tânăr şi ridicol deopotrivă. Nu uit nici azi felul magistral în care a fost rezolvat scenic începutul actului al treilea din text (e vorba despre scena care surprinde casa Prozorovilor după incendiu). E foarte bine că se sărbătoresc 133 de ani de la inaugurarea clădirii *Palatului cultural*, cel care adăposteşte acum Opera, Teatrul Naţional, Teatrele Maghiar şi German, dar nici trecutul apropiat nu merită să fie uitat, mai cu seamă atunci când el a însemnat prilej de bucurie şi de încântare spirituală. E minunat că în discursuri inaugurale se face referire la semnificaţia aparte pentru istoria recentă a României a Balconului Operei, însă e mult mai puţin bine când tocmai istoricul Balcon e acoperit de un imens *banner*.

Spectacolul de acum nu îşi propune să se situeze într-o relaţie polemică alătruri de cel tradiţional-cehovian înfăptuit în urmă cu douăzeci de ani. Dacă Ada Lupu şi colaboratorii ei apropiaţi polemizează cu ceva ori cu cineva, atunci o fac cu acele *idées reçues* referitoare la felul în care ar trebui montat Cehov, idei care persistă, în ciuda faptului că de cel puţin treizeci–patruzeci de ani, numeroase au fost spectacolele ce au reconsiderat, direct ori indirect, cehovianismul ori chiar *Trei surori*. Despre o parte dintre ele, de la noi ori de aiurea, dă seama Sorina Bălănescu în cartea sa *Dramaturgia cehoviană – Simbol şi teatralitate* (Editura Junimea, Iaşi, 1983). Pentru spectatorul român cultivat, o relevanţă aparte în acest sens, o are montarea lui Lucian Giurchescu, din anul 1976, de la Teatrul de Comedie, cu Liliana Ţicău, Stela Popescu şi Sanda Toma în rolurile principale.

În anul 2008 la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timişoara nu avem nicidecum de-a face cu un spectacol gândit *à la russe*. În ultimă instanță, puțin contează că universul piesei e plasat undeva la marginea Rusiei, într-o gubernie oarecare. Contează ideea de margine, de periferie. Oameni mărunți, dar care nu fac niciun efort să fie altfel, care nu-şi depăşesc deloc condiția de ființe insignifiante se găsesc peste tot. Nu avem deloc de-a face nici cu *Trei surori* de sfârşit de secol al XIX-lea ori început de secol XX. Costumele şi accesoriile din spectacol sunt voit atemporale. Amestecă vremuri şi spații.

Se recurge la o nouă traducere datorată unei triplete alcătuite din Ada Lupu, Codruța Popov şi Ciprian Marinescu. Tripletă din care nici un singur component nu ştie limba rusă. Lucru care poate stârni mirări ori exclamații scandalizate. Atâta doar că, supusă comparației cu traducerea clasică, folosită în clasicul spectacol din anii '50, ambele semnate de Moni Ghelerter, varianta de acum iese net în avantaj şi în conformitate cu aşteptările spectatorului de la începutul secolului al XXI-lea. În plus, regizoarea are grijă să evidențieze replica ce glăsuieşte că Olga, Maşa şi Irina au fost obligate de tatăl lor să învețe engleza, franceza şi germana (Irina a învățat, în plus, şi italiana), adică exact cele trei limbi din care s-a tradus şi alcătuit partitura de spectacol. Nu se face apel la învăluitoare pagini muzicale ruseşti. Muzica învăluitoare, *envoûtante*, cum ar spune francezii, e izgonită, în favoarea acordurilor zgomotoase de fanfară. De altfel, nimic învăluitor nu se petrece în casa Prozorovilor. Dominante sunt agitația, starea nervoasă, excitația. Chiar şi cele trei surori, altunde grațioase şi diafane, îşi lasă deoparte delicatețea şi se pălmuiesc pe neaşteptate. Pe lângă dorința de a merge la Moscova (o dorință mai degrabă de esență *lexicalizată*, decât interiorizată), ceea ce le uneşte pe Olga, Maşa şi Irina e ura împotriva Nataşei. De care, din nefericire pentru ele, nu se deosebesc în chip esențial. Căci nici lor nu le e străină duritatea ori vulgaritatea.

Spectacolul se joacă cu publicul pe scenă, în formula în chip obişnuit numită *en rond*, deşi, geometric vorbind, ea e mai curând comparabilă cu un patrulater. Formulă care implică dificultăți suplimentare tocmai din pricina faptului că actorilor li se cere să fie la fel de prezenți pentru spectatorii plasați pe fiecare dintre cele patru laturi. Spațiul de joc imaginat de regizoare şi de scenografa Velica Panduru e simplu şi aerisit. Doar câteva elemente de mobilier, câteva covoare şi o seamă de valize, simptomatice pentru pretinsa dorință de plecare la Moscova a celor trei surori sunt risipite pe scenă. În primele momente ale reprezentației, se consumă o scurtă defilare a câtorva dintre personajele piesei, fiecare înzestrat cu câte un obiect cu „încărcătură cehoviană" – o puşcă, o cană din care s-ar presupune că se va bea ceai, enigmatica ramă dăruită de Andrei. Semne înşelătoare, semne care vor intra apoi într-o voită relație de contrarietate cu întreaga desfăşurare a spectacolului. Se ştie ce teorie a dezvoltat Cehov pe marginea puştii vizibile în actul întâi. Numai că în *Trei surori* se consumă o singură moarte, cea a lui Tuzenbah, care, de fapt, nu prea afectează pe nimeni. Degeaba spune, la un moment dat, Verşinin că ar da jumătate din viață pentru un ceai. Nu vom vedea deloc secvențe nonverbale al căror miez să fie dat de băutul de interminabile pahare cu ceai şi de lungi ori semnificative pauze aferente. Lumea din spectacolul timişorean nu îşi acordă pauze. Nu admite răgazuri. Aleargă nebuneşte şi fără rost. E dornică să comprime timpul, să îl folosească la maximum, precum americanii. Atâta doar că nu prea se ştie care e scopul acestei goane şi care folosul obținut de pe urma ei.

Anton Pavlovici obişnuia să îşi numească piesele, scrise în ceea ce exegeții socotesc a fi perioada cu adevărat „cehoviană" a creației sale, comedii. *Trei surori*

Alina REUS, Paula Maria FRUNZETTI şi Claudia IEREMIA în *Trei surori* de Cehov

e singura dintre aceste piese care poartă explicit subtitlul *dramă*. Lucru cel puțin curios, câtă vreme nimic din ceea ce se întâmplă pe parcursul ei nu e mai dramatic ori mai tragic decât în *Pescăruşul* ori în *Unchiul Vanea*. Ba dimpotrivă. În descendența interpretării realist-psihologice de tip stanislavskian, drama eroinelor cehoviene ar consta în imposibilitatea de a-şi îndeplini dorința de a merge la Moscova. Urmărind spectacolul Adei Lupu, apare în chip legitim întrebarea: ce le împiedică pe Olga, Maşa şi Irina să îşi realizeze visul? Nimic în afara propriei lor voințe, adică a ne-voinței lor, a pasivității, o pasivitate care, în montarea de la Timişoara, se traduce prin nervozitate. Or, mai exact spus, prin nevroză. Nevroza vorbirii. Moscova e doar un subiect de conversație care dobândeşte multiple conotații, subliniate ca atare de multiplele intonații pe care i le conferă respectivului cuvânt magic Claudia Ieremia, excelenta, admirabila, interpretă a Irinei. Ce obstacol se află în calea lui Andrei Prozorov (contorsionat, temător, fără personalitate, bolnăvicios de timid în interpretarea lui Victor Manovici) să devină profesor la Universitate decât evidenta sa neputință dublată de nevrere? Andrei e un cvasihandicapat, lesne de dominat de către Natalia Ivanovna, cu aplomb interpretată de Ana-Maria Cojocaru. Nataşa e marea învingătoare, căci e singurul personaj într-adevăr înzestrat cu voință. E singura care ştie ce vrea. Ea e un alter-ego al lui Lopahin. Iar când îşi îndeplineşte visul şi se vede stăpâna de necontestat a casei Prozorovilor, ia în stăpânire spațiul acesteia prin mişcări groteşti, pofticioase, hulpave.

Nevroza vorbirii e dublată de aceea a aşteptării. O aşteptare deloc statică. O aşteptare marcată de un fals dinamism. În locuința Prozorovilor e o perpetuă agitație. Mereu vine cineva, iar venirile par a fi definitive. Marcate uneori de efecte speciale. Aşa cum e cea a lui Verşinin. Anunțată mai întâi de Tuzenbah (un Tuzenbah

Alina REUS, Paula Maria FRUNZETTI, Ion RIZEA şi Claudia IEREMIA în *Trei surori* de Cehov

feciorelnic, adolescentin, candid, jucat ca atare de Ioan Strugari), adevărată sosire a „maiorului îndrăgostit" se petrece în sunet de fanfară. Titularul rolului – Ion Rizea – e deficitar la capitolul marţialitate. E evident că atunci când trebuie să joace asta se simte inconfortabil în pielea personajului. Îi e mult mai convenabilă ipostaza de seducător. Îşi exercită seducţia nu doar asupra Maşei (cam prea în formulă de tablou static jucată de Alina Reus), ci şi asupra Olgăi (fără pregnanţă adusă în scenă de Paula Maria Frunzetti). E greu de spus dacă nu cumva Verşinin e îndrăgostit mai curând de propria-i ipostază de Don Juan în haină militară (actorul e dezavantajat de costumul nepotrivit în care l-a înveşmântat Velica Panduru), decât de Maşa. Pe Maşa o ia în posesie şi apoi, în clipa plecării, i-o predă lui Kulîghin, scena cu pricina fiind una dintre cele mai percutante din spectacol. Kulîghin e vesel-ridicol în prima parte a spectacolului, pare a-şi fi asumat voluntar această condiţie. Însă interpretul acestuia – Cătălin Ursu – refuză cu justificare să facă din bietul profesor de liceu încornorat doar o fantoşă. Zâmbetul trist, lacrima din colţul ochilor din partea a doua a montării, îi conferă un plus de complexitate şi de umanism personajului. Deşi, asemenea tuturor, nici el nu face nimic spre a-i schimba condiţia.

De fapt, nimic nu pare să afecteze cu adevărat vreunul dintre personajele din *Trei surori*. „Totul e aşa cum trebuie – totul e aşa cum a dat Dumnezeu". Acesta le e tuturor adevăratul slogan. Realitatea aceasta e ca atare înţeleasă de doctorul Cebutîkin, excelent jucat de Traian Buzoianu. Nimic nu schimbă zâmbetul de pe faţa Irinei. Nimic nu afectează obtuzitatea lui Solionîi, cam prea apăsat afişată de Damian Oancea. De altfel, întreg grupul ofiţerilor ar cam trebui reconfigurat căci cu toţii au aerul unor miliţieni. Nimic nu îl schimbă pe sărmanul Ferapont (Vladimir Jurăscu).

O singură persoană pare a vrea să fie împotriva vrerii lui Dumnezeu, a vârstei şi a timpurilor. E vorba despre doica Anfisa, pe care Mihaela Murgu o creionează asemenea unei femei cu nuri, voluntară, independentă, deloc ramolită.

Cred că Ada Lupu a recurs în spectacol la o dublă manipulare, afectând, cu rezultate notabile, în egală măsură noţiunile de *timp* şi de *real*. Să mă explic. Un exeget, Leonida Teodorescu (cf. *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, Bucureşti, 1972) făcea interesanta observaţie că, într-un anume fel, *Trei surori* poate fi încadrată în familia clasică a pieselor a căror acţiune se consumă în 24 de ore. Că *Trei surori* poate fi definită „ca o piesă *de la amiază la amiază*". Că cele 24 de ore „reprezintă unitatea de măsură a *timpului piesei*, care este alta decât cea a timpului biologic". În timpul biologic s-au întâmplat multe. S-a căsătorit Prozorov, s-au născut doi copii, a murit Tuzenbah. În *timpul piesei* practic nu s-a întâmplat nimic. Socotesc că pe acest timp şi pe acest nimic e calat şi reglat mecanismul spectacolului. Aşa încât finalul poate oricând funcţiona asemenea unui alt început. Realul însuşi e supus manipulării. E greu de spus dacă ne aflăm în faţa unui *real autentic*, a unui *real aievea*, ori dacă nu cumva e vorba despre un *real oniric*. Dacă nu cumva totul e un vis. Dacă nu cumva toate cele trei surori visează. În visul lor se petrec întâmplări *notabile,* nu însă şi *întâmplări dominante*. Visul lor nu e nicidecum un coşmar. Căci şi coşmarul le e interzis unor astfel de fiinţe. E doar un vis relevant şi perfect armonizat cu condiţia lor. E visul vidului existenţelor reale, e visul unor existenţe ce se cheltuie în întâmplări mărunte, se zbuciumă în cuvinte mari, promiţătoare, în idile fără relevanţă, în răutate, nepăsare, indolenţă, şi din nou nepăsare.

Manipularea îi reuşeşte perfect regizoarei. Conceptul ei de spectacol mi se pare curajos, fără cusur închegat, original şi coerent. Mizează pe implicarea reală a spectatorilor în visul celor trei surori. Numai că o atare miză presupune şi riscuri, şi costuri. Presupune interpreţi unul şi unul. Or, câtă vreme într-un spectacol ce se cheamă *Trei surori* se află pe scenă doar o singură soră (*Irina* – Claudia Ieremia) e limpede că mai e de lucru.

Şi e de lucru la capitolul trupă. E sigur că energia ce o defineşte pe omul şi pe regizoarea Ada Lupu li s-a transmis în chip benefic interpreţilor. Nu în măsură egală, nu cu rezultate egale.

E însă tot la fel de limpede că spectacolul cu *Trei surori* de la Teatrul Naţional Mihai Eminescu" din Timişoara e unul al izbânzilor individuale. Şi că mai e până când să se poată vorbi despre reuşite colective. Dar e la fel de clar că drumul spre succes a fost identificat. Cu răbdare şi dăruire se va ajunge şi la clipa în care visul artiştilor timişoreni de a funcţiona asemenea unei trupe caracterizată prin omogenitate să devină realitate.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – Trei surori **de Anton Pavlovici Cehov. Traducerea şi versiunea scenică: Ada Lupu, Codruţa Popov şi Ciprian Marinescu. Un spectacol de Ada Lupu. Scenografia: Velica Panduru. Muzica: Dan Simion. Light-design: Florian Putere. Cu: Victor Manovici (*Andrei Sergheevici Prozorov*), Ana Maria Cojocaru (*Natalia Ivanovna*), Paula Maria Frunzetti (*Olga*), Alina Reus (*Maşa*), Claudia Ieremia (*Irina*), Cătălin Ursu (*Feodor Ilici Kulîghin*), Ion Rizea (*Alexandr Ignatievici Verşinin*), Ioan Strugari (Nikolai Lvovici Tuzenbah), Damian Oancea (*Vasili Vasilievici Solionîi*), Traian Buzoianu (*Ivan Romanovici Cebutîkin*), Doru Iosif (*Aleksei Petrovici Fedotik*), Benone Viziteu (*Vladimir Karlovici Rode*), Vladimir Jurăscu (*Ferapont*), Mihaela Murgu (*Anfisa*). Data premierei: 22 septembrie 2008.**

La modul superlativ

O cercetătoare, Monica Săvulescu, autoare a unei micromonografii *Anton Pavlovici Cehov* (Editura Albatros, Bucureşti, 1981), observa că în literatura dramatică aferentă perioadei cu adevărat „cehoviene" din creaţia marelui dramaturg rus, dar nu doar în teatrul acestuia, există o categorie de personaje pentru care socoteşte a fi cum nu se poate mai potrivită apartenenţa la categoria numită a celor „care se înşală chiar şi atunci când au dreptate". În ***Trei surori***, un astfel de personaj e blândul baron Tuzenbah. Tânărul acesta, care nu a muncit nici măcar o oră din viaţa lui şi care recunoaşte situaţia cu pricina considerând-o o infirmitate ce trebuie grabnic reparată, pregătindu-se mereu pentru aceasta, e gânditorul social prin excelenţă, profetul schimbării. El prevesteşte că „a venit timpul şi puhoiul se apropie de noi; se pregăteşte vijelia cea mare şi binefăcătoare". Numai că acelaşi baron, suferind de complexul nobiliar şi intens doritor de muncă, face, într-o discuţie de tip filosofard cu Verşinin, o altă profeţie ce mi se pare definitorie nu doar pentru universul piesei, ci şi pentru felul în care îşi gândeşte Tompa Gábor spectacolul montat pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj – „Nici peste două–trei sute de ani, ba nici peste un milion de ani, viaţa nu se va schimba cu o iotă. Va rămâne aceeaşi, urmărindu-şi legile proprii, pe care noi nu le putem pătrunde şi pe care nu le vom cunoaşte niciodată. Păsările călătoresc, cocorii, spre pildă, îşi urmează neobosiţi zborul, fără să ştie încotro şi de ce. Ei vor continua să zboare în ciuda filosofilor ce s-ar putea ivi printre ei. Aceştia vor putea să filosofeze, numai să nu tulbure zborul celorlalţi".

Într-adevăr, în spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, păsările călătoresc, iar cocorii îşi urmează nestingheriţi zborul, tot la fel cum Olga, Maşa şi Irina îşi orânduiesc viеţile, în realitate lipsite de sens şi idealuri, în jurul unei aşteptări constante. Aşteaptă ele cu adevărat ocazia de a pleca la Moscova? Nici vorbă. „Trei surori – notează regizorul în caietul-program al montării – vor cu tot dinadinsul să ajungă la Moscova şi, pentru că nu există niciun obstacol, nu se duc". Olga, Maşa şi Irina aşteaptă mai degrabă venirea ofiţerilor care să le ocupe la propriu casa, să o transforme în cazarmă ori în popotă, pentru ca astfel ele să îşi găsească interlocutorii indispensabili pentru lungi, interminabile conversaţii pe tema plecării.

În primele minute ale spectacolului, de fapt încă înainte de începerea acestuia, ochii spectatorilor sunt furaţi de un imens manechin înveşmântat cu o impunătoare manta militară. De undeva, din spatele unei ferestre, Olga, Maşa şi Irina privesc deopotrivă fascinate şi nerăbdătoare uniforma cu pricina. Uniformele şi cei ce le poartă sunt ceea ce le preocupă, nicidecum plecarea. Îşi amintesc de tatăl lor mort, odinioară ofiţer, nu din cine ştie ce sentimente filiale exacerbate, ci pentru că, pe vremea când acesta era încă în viaţă, casa le era plină de ofiţeri şi, în plus, mai aveau şi ordonanţă. Pe vremea aceea viaţa era viaţă. Iar dacă ele îşi doresc cu adevărat să revină la viaţă, revenirea înseamnă pentru ele regăsirea timpurilor de odinioară şi a ofiţerilor de altădată. Revenirea nu are nimic în comun cu viitorul. Viitorul e un timp a cărui conjugare e inexistentă pentru Olga, Maşa şi Irina. Întreg spectacolul e fundamentat pe această falsă, înşelătoare şi temporară reîntoarcere la existenţă a unor fantome. Dar e oare vorba despre o întoarcere aievea? Cu efortul pe care îl presupune o atare mişcare? Sau, la mijloc, e mai curând vorba despre o nouă modalitate de hibernare, o hibernare bizară, hiperactivă, zgomotoasă,

excesiv de marcată de un fals palpit al vieții, un palpit cu atât mai grosier cu cât e unul cât se poate de nenatural.

Cum spuneam, casa Prozorovilor se transformă pe neașteptate în anexă de cazarmă, în garnizoană, în popotă. Nu doar Verșinin, Solionîi, Tuzenbah, Fedotik ori Rode mănâncă adesea și îndelung la masa mereu întinsă, cvasimascată de o perdea. Locul le e luat imediat ce au terminat de mâncat de soldați. Soldați omniprezenți. Aceștia sunt peste tot și în orice moment. Ajung chiar să li se substituie mascaților așteptați de surori și decomandați de Natalia Ivanovna. În final, soldații pleacă simbolic pe biciclete, iar plecarea lor are ceva din zborul cocorilor la care făcea referire Tuzenbah. Soldații îi însoțesc într-o mutenie absolută ori îi înconjoară pe cei care spun vorbe și se extaziază la auzul propriilor cuvinte, cuvinte pe care se străduiesc din răsputeri să le trăiască chiar și atunci când nu cred nicio secundă în ele, fiindcă acesta e mijlocul prin care vorbitorii reușesc să își mascheze indiferența, cruzimea, vulgaritatea, complicitatea, impotența.

La început, cele trei surori apar înveșmântate în haine de culori închise, semn al doliului prelungit după tatăl lor. Pe neașteptate, *Irina* (Péter Hilda) își abandonează primele veșminte și poartă o bluză albă. Pe de o parte, ca semn al faptului că Irina mai e purtătoarea unei doze minime de puritate. Că sufletul nu îi e, cel puțin deocamdată, complet atrofiat. Dar și ca semn al viitorului doliu după posibilul logodnic, Tuzenbah, pentru care, în realitate, nu are niciun fel de sentiment. Firește, asemenea celor două surori ale ei, și Irina va rata șansa salvării. Pentru simplul motiv că, în realitate, nici nu dorește să schimbe ceva. Asemenea surorilor ei, Irina nu vrea să fie salvată. Dacă pe Irina o leagă ceva de Tuzenbah e faptul că, fără a se sluji de vorbe, ea îi împărtășește convingerea că „viața nu se va schimba cu o iotă".

În prim-plan: PÉTER Hilda, KÉZDI Imola, KALI Andrea

Foto: István Biró

Sau că schimbările vor fi lipsite de importanță. *Olga* (Kali Andrea) va deveni cu vremea tot mai întunecată, mai marcată de sfârşeală, mai nepăsătoare. *Maşa* (Kézdi Imola), inițial teatral-lacrimogenă va aborda o atitudine autoritar-dominatoare în relația cu Verşinin. Toate inițiativele amoroase îi vor aparține. E greu de ştiut dacă o face pentru că nutreşte vreun sentiment pentru acesta ori doar pentru că Verşinin e mai puțin ridicol decât *Kulîghin,* soțul ei, (Orbán Attila) şi, mai ales – şi asta e cu adevărat important – poartă fascinanta haină militară. Maşa nu va abandona însă niciun moment rochia neagră de doliu, tot la fel cum nu o face nici cealaltă Maşa, cea din *Pescăruşul*, atâta doar că cea de acum nu are nici cea mai mică justificare pentru decizia ei.

Ce o determină oare pe Maşa să se îndrăgostească ori să pară îndrăgostită de Aleksandr Ignatievici Verşinin? Aşa după cum spuneam, nimic în afara hainei militare. Altminteri, ofițerul e o ființă ştearsă, anonimă, marcat de o timiditate maladivă. Sosirea în casa Prozorovilor îi e anunțată de *Tuzenbah* (Bodolai Balász), dar însoțit de fanfară va intra alcoolicul doctor *Cebutîkin* (Dengyel Iván). Doctor care va determina o adevărată explozie de bucurie când va face descoperirea „epocală" în conformitate cu care Balzac s-a cununat la Berdicev. Explozie care, în cazul lui Tuzenbah, va lua forma ilară a unui bezmetic cazacioc. Într-un costum alb, impecabil, cel căruia i se spunea odinioară „maiorul îndrăgostit", azi comandantul *Verşinin* (Bogdán Zsolt), va intra prudent, temător în casa Prozorovilor. Loc unde, de la bun început, nu se simte deloc în largul lui. Din care parcă ar vrea să plece cât mai repede cu putință. Desigur, nu o va face. Pe față îi persistă zâmbetul ambiguu al omului deopotrivă trist şi încurcat, mereu măcinat de ideea că prezența lui ar putea deranja. Rezervat, insignifiantul Verşinin dă

DENGYEL Iván, BIRÓ József, PÉTER Hilda, KÉZDI Imola

Foto: István Biró

semne că ar fi veşnic copleşit de griji, de iminenţa unei noi tentative de sinucidere a soţiei. Se pare că lui Verşinin îi e chiar teamă să vorbească. Asta până în clipa în care între el şi Tuzenbah se va declanşa un fel de competiţie oratorico-filosofică. Pe neaşteptate, comandantul garnizoanei va lua o uşă înzestrată cu un geam mat (simbol deopotrivă al transparenţei şi al obstacolului, ca să reiau o sintagmă celebră a lui Jean Starobinski), o va plasa între el şi tânărul lui subordonat şi amândoi vor începe să vorbească, sensul spuselor lor pierzându-se în van, într-un dorit inutil, din pricina caraghioasei suprapuneri.

Aproape fiecare personaj din spectacolul clujean are cel puţin un moment în care parcă dinadins se vrea acoperit de ridicol. Ridicolul e poate substitutul schimbării. Cât e de ridicolă Maşa în clipa în care face mişcări de gimnastică ori de balet! Cât de ridicol devine Tuzenbah în momentul în care se lansează într-un neaşteptat cazacioc! Cât de ridicol se dovedeşte ştersul Verşinin când se porneşte pe vorbitul dezarticulat! Iar acest ridicol îi cuprinde dintr-odată pe cei care până atunci nu lăsaseră să scape niciun indiciu că ar fi victimele lui. El se consumă în faldurile muzicii lui Rahmaninov, Vasile Şirli şi ale celebrului vals rus al lui Şostakovici, valsul care anunţă, contrapunctic, iminenţa finalului.

Ce s-a întâmplat însă, la urma urmei, în casa Prozorovilor, până la momentul acestui final? Nimic fundamental, nimic menit să aibă urmări. Urmări care să conteze. Măcar cu o iotă. Desigur, *Solionîi* (Biró József) l-a tachinat programatic pe Tuzenbah şi a izbutit să îl scoată din fire şi apoi din viaţă, ucigându-l în duel, realizându-şi astfel idealul meschin şi criminal ca nimeni să nu o aibă pe Irina, devreme ce aceasta l-a refuzat pe el. Iar cele trei surori, mai puţin sensibile decât ne lăsa să credem începutul spectacolului, aproape că nu bagă în seamă respectiva moarte. Kulîghin, profesorul de un ridicol absolut, impregnat ca atare în fiecare fibră a fiinţei sale, interpretat la nivelul excelenţei de Orbán Attila, va trece aproape nepăsător peste adulterul soţiei sale. Atâta doar că va deveni încă şi mai ridicol, şi mai caraghios, şi mai deplasat. Andrei Prozorov, căruia interpretarea magistrală a lui Hatházi András, îi conferă o pregnanţă cu totul aparte, profund originală, resimte încă şi mai apăsat presiunea mlaştinii banalităţii în care se afundă cu bună ştiinţă, cu nervozitate, cu un uşor început de nebunie pe care o estompează asumarea condiţiei de ...dădacă a celor doi copii ai săi. Se va supune astfel voinţei acaparatoarei sale soţii, *Nataşa* (Györgyjakab Enikö), tot mai mondenă şi mai fluşturatică pe măsură ce se apropie împlinirea visului ei – acela de a deveni stăpâna casei. În ultimă analiză, Natalia Ivanovna e singurul personaj din *Trei surori* ce nutreşte un ideal autentic şi pe care chiar şi-l realizează. Incendiul, cu toate distrugerile pe care se presupune că le-a adus, funcţionează doar ca nou subiect de conversaţie, infinit mai amplă şi mai consumatoarea de energii decât stingerea lui. Prilej de vorbărie ieftină pe care nu îl vor rata nici tinerii ofiţeri *Fedotik* (Molnár Levente) şi *Rode* (Sinkó Ferenc). Plecarea ofiţerilor e resimţită ca un adevărat dezastru, ca un eveniment apocaliptic de toate cele trei surori. Maşa e pe punctul de a-l viola pe ştersul Verşinin, care nu ştie cum să scape din braţele acaparatoare ale femeii, totul petrecându-se sub ochii lui Kulîghin. În şanţul săpat pentru a aduce apa necesară stingerii incendiului, Olga, Maşa şi Irina, copleşite de durere, îşi vor înfrăţi glasurile şi vor rosti mecanic, într-un canon parcă şi mai dizarmonic decât îl solicită regulile genului, lamentaţii fără valoare. Scenă, secvenţă care nu se poate să nu îţi amintească de felul asemănător în care se încheia superbul, neuitatul *Unchiul Vanea*, regizat de Andrei Şerban la acelaşi Teatru Maghiar de Stat din Cluj şi în

distribuția căruia figurau bună parte dintre minunații actori care dau acum o nouă probă de măiestrie în spectacolul cu *Trei surori* montat de Tompa Gábor.

Prin ce se individualizează, în concluzie, montarea de acum? Care sunt elementele care îi evidențiază, validează şi potențează valoarea? Mai întâi, se cuvine invocată neiertătoarea perspectivă asupra universului cehovian. Sau, mai corect spus, asupra totalei lipse de univers real. Prin acuitatea vivisecției într-o umanitate defectivă de uman, de ideal, de aspirații. Apoi, prin înlăturarea oricărei urme de lirism, de tandrețe, de înțelegere, de sensibilitate. Nicio singură lacrimă nu poate fi văzută în ochii vreunui personaj, tocmai fiindcă eroii cehovieni sunt, în lectura lui Tompa Gábor, incapabili să aibă simțăminte omeneşti autentice. Râd, dar râd fals, grotesc, batjocoritor. La adresa altora, dar şi la adresa lor. Par a le face plăcere să-şi bată joc de ei înşişi. De plâns, nu plâng însă niciodată, fiindcă efortul ar fi prea mare. Se mai individualizează spectacolul de acum printr-o atent cumpănită şi perfect instrumentată schimbare a ponderii imediate a două personaje: Andrei Prozorov şi Aleksandr Ignatievici Verşinin. Operație riscantă, dar perfect izbutită, grație extraordinarului talent al celor doi actori cărora li s-au încredințat rolurile cu pricina. Hatházi András (ireproşabilul interpret al lui Voinițki, din spectacolul lui Andrei Şerban), ştie că are şansa de a juca acum ceva diferit şi o fructifică la maximum. Bogdán Zsolt îşi asumă riscul de a face din Verşinin altceva decât ofițerul impozant şi găunos, îi schimbă aproape în totalitate dominantele, dar tocmai prin această discreție minuțios cântărită reuşeşte să îşi facă parcă încă şi mai vizibilă performanța. Prin detaliul cu care a fost elaborat fiecare rol (nu trebuie uitați Barkó György în *Ferapont* şi Kakuts Ágnes – *Anfisa*), prin atenția aparte acordată rolurilor secundare. De fapt, în *Trei surori* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, distincția rol principal–rol secundar devine cvasiinoperantă, fiecare interpret fiind încredințat că fără devotamentul, fără talentul său s-ar pune în primejdie echilibrul spectacolului şi condiția onorantă de *trupă* a colectivului artistic.

Valorându-şi în chip eminent personalitatea creatoare, fiecare actor, fiecare participant la spectacol (şi mă gândesc aici şi la actorii valoroşi care fac ceea ce se cheamă „figurație specială" interpretând muzicieni, ofițeri, pompieri) devine parte a unui personaj colectiv care se cheamă simplu *lumea* ale cărei dominante sunt mărginirea, stupiditatea, egoismul, infatuarea, absența idealului. Credincioşi viziunii regizorale, actorii au aderat fără rezerve la formula pe care le-a propus-o Tompa Gábor întru tălmăcirea modernă a textului cehovian, iar rezultatele se pot evalua cu vorbe recrutate doars din zona superlativului.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Trei surori **de Anton Pavlovici Cehov. Traducerea: Kosztolányi Dezsö. Un spectacol de Tompa Gábor. Dramaturgia: Visky András. Decoruri: Andrei Both. Costume: Carmencita Brojboiu. Comentariul muzical: Serghei Rahmaninov, Dmitri Sostakovici, Vasile Şirli. Cu: Hatházi András (*Andrei Sergheevici Prozorov*), Györgyjakab Enikö (*Natalia Ivanovna*), Kali Andrea (*Olga*), Kézdi Imola (*Maşa*), Péter Hilda (*Irina*), Orbán Attila (*Feodor Ilici Kulîghin*), Bogdán Zsolt (*Aleksandr Ignatievici Verşinin*), Bodolai Balász (*Nikolai Lvovici Tuzenbah*), Biró József (Vasili Vasilievici Solionîi), Dengyel Iván (Ivan Romanovici Cebutîkin), Molnár Levente (*Aleksei Petrovici Fedotik*), Sinkó Ferenc (*Vladimir Karlovici Rode*), Barkó György (*Ferapont*), Kakuts Ágnes (*Anfisa*), Skovrán Tünde (*Svetlana*), Szücs Ervin (*Protopopov*), Szabolcs Balla, Buzási András, Galló Ernö, Fogarasi Alpár, Vass Laczkó Róbert, Loránd Farkas, Albu István, Köllö Csongor (*Muzicieni, ofițeri, pompieri*). Data premierei: 24 septembrie 2008.**

Nicolae PRELIPCEANU

O „Medee" cum n-o să mai vedem

Cu un spectacol uluitor s-a deschis Festivalul Teatrului Clasic de la Arad. O *Medee* cum n-am mai văzut niciodată, şi nu eu, ci ştiu că nici aceia care au asistat la mult mai multe spectacole cu tragedia antică decât mine. Nu a fost un spectacol pe una dintre piesele celebre scrise despre ciudata eroină antică. Nu, regizorul Antonio Latella împreună cu trupa de la Teatro Stabile din Perugia, Umbria, a repovestit legenda antică, într-un „Studio su Medea". Să fi fost un studiu despre Medeea? Să fi fost unul despre reacţiile spectatorilor la vederea uimitorului spectacol? Desigur nici una nici alta, ci, pur şi simplu, o capodoperă. Niciodată nu mi s-a impus acest cuvânt atât de imperios ca după vizionarea acestui spectacol.

Un spectacol în pielea goală, pentru a semnala întoarcerea la adevărurile fundamentale, de dinainte de descoperirea ruşinii goliciunii, un spectacol în care oamenii, extraordinara actriţă şi acrobată Nicole Kehrberger, Michele Andrei, Giuseppe Lanino, Emilio Vacca, se întorc la animalitate şi, prin intermediul acesteia, recâştigă sensul pur, originar, al stărilor şi sentimentelor. Trebuie spus că, parcă, regizorul vrea să ne scape de eterna manipulare prin cuvinte, prin veşminte, prin orice încercare de comunicare, apelând desigur la o altă manipulare, originară, arhetipală (?). Cu un decor minimal, nişte componente ale unui pat de fier, pe care actriţa şi partenerul său le manevrează spre a intra în cele din urmă în ţarcul creat de schema, de fapt, a patului, acolo unde se desfăşoară toată dragostea lor furioasă şi apoi răceala şi ruptura tragică, cu câteva măşti de cauciuc, multiplicate la urmă pentru a întruchipa capetele giganţilor şi ale zeilor, cu care Medeea ucigaşă vorbeşte, simţindu-se asemenea lor, s-a obţinut un efect inegalabil de o mie de elemente sofisticate.

Am auzit deseori vorbindu-se de actorul total, dar în faţa lui Nicole Kehrberger şi a partenerilor ei mi-am dat seama că, până acum, nu am văzut aşa ceva, dar că aş putea folosi prăfuita expresie pe bună dreptate de data asta. O poezie furioasă alternează cu scene de tandreţe şi aproape linişte, muzica lucrează şi ea în conştientul şi subconştientul celor care asistă, pantomima continuă ceea ce nu spuneau gesturile, cuvintele sunt rostite rareori cu înţelesuri directe, în italiană, germană, engleză, greacă veche, română (*Decalogul*) şi în alte limbi, alfabetul este rostit în variantele sale latine şi greceşti, eliberând sugestii de viaţă modernă, imnul Statelor Unite este fredonat şi el, numele lui Bush este rostit insistent, dar tot atâtea altele se aud, până la acel *Vivere*, o melodie optimistă dinainte de Războiul al Doilea Mondial, dacă îmi aduc bine aminte, cu care se încheie totul, când un fel de amiral cu mască ridicolă adună în saci de plastic măştile de cauciuc de pe jos, acolo unde li se adresase Medeea. Fireşte, amiralul nu e altul decât Giasone, adică Iason, şi el depune sacii peste leşurile celor doi fii ucişi de mama lor, într-o scenă de tandreţe şi disperare dincolo de limită. Dar până aici avem înălţarea, prin proprie şforţă, a Medeei, pe un lung cearşaf aruncat de sus, din care îşi creează un fel de crisalidă, unde rămâne să contemple ultimele scene, după ce s-a declarat zeiţă, „*Dee, Me, deea*". Nici paranoia nu mai e dincolo de uman, nici paranoia ei nu vorbeşte decât tot despre umanitatea învinsă de dragostea care moare, nu neapărat din vina cuiva anume, chiar dacă ura ei se canalizează spre Iason.

Mi-e greu să transcriu toate scenele de intensă emoţie pe care le creează actorii italieni pe scenă, toată forţa lor, fizică şi spirituală, psihică, pusă în arta lor,

astfel încât mai toată lumea care a văzut spectacolul până la sfârşit, căci la Arad nu toată lumea e pregătită pentru o asemenea (da) performanţă, şi-a spus „aşa ceva la noi ar fi imposibil". Dar luminile, light designul cum i s-ar spune la noi şi cum nu i se spune la ei, dar toate acele umbre care creează o atmosferă când de aşteptare, când de groază, când de eliberare? Totul converge spre un spectacol unic, o capodoperă cum nu ţi-e dat să vezi de multe ori în viaţă.

O descriere a spectacolului ar trebui să reţină cele trei părţi: prima, Medeea şi Iason, a doua, Medeea şi fiii, şi a treia, Medeea zeiţă, toate într-un ritm şi o geometrie exemplare, care te fac să nu simţi când trec cele trei ore şi ceva. La colocviul de a doua zi, actriţa Nicole Kehrberger a luat cuvântul, spunând în principal că toţi sunt Medeea, şi regizorul şi partenerii ei, şi coregraful şi cel care a făcut muzica etc. etc. Toţi o compun, într-adevăr, într-un efort canalizat perfect spre atingerea scopului, şi anume capodopera. De altfel, se şoptea prin foaier că s-a lucrat la acest spectacol trei ani. În orice caz, merită. Nu au lucrat degeaba, dimpotrivă.

Teatro Stabile, Perugia – Studio su Medea, **după Euripide. Regia: Antonio Latella. Dramaturgia: Federico Bellini. Coregrafia: Rosario Tedesco. Muzica: Franco Visioli. Lumini: Giorgio Cervesi Ripa. Cu: Nicole Kehrberger (*Medeea*), Michele Andrei (*Iason*), Giuseppe Lanino şi Emilio Vacca (*fiii*).**

„Terorism" văzut de Felix Alexa la Constanţa

Teatrul Naţional din Constanţa şi-a revenit: nu mai este naţional, este pur şi simplu „de stat", ca atâţia ani la rând. Dar scena de la fostul *Fantasio*, spune chiar directorul artistic, regizorul Nicolae Militaru, nu e chiar cea mai potrivită pentru un teatru dramatic. De aceea, probabil, Felix Alexa a ales pentru spectacolul său cu piesa fraţilor ruşi Vladimir şi Oleg Presniakov, ***Terorism...*** scena. Nu doar pentru actori, ci şi pentru spectatori. Aşa că, iată-ne, duminică, 19 octombrie a.c., de la ora 19 şi ceva, pe scena Teatrului de Stat, cu toţii, dar nu de-a valma, actori şi spectatori, în faţa unor panouri de aeroport şi cu sunetele insistente ale unor sirene, obişnuite în astfel de cazuri, în urechi. Astfel de cazuri nu se referă, de data asta, la teatru, cât la actele de terorism, reale sau presupuse.

Terorismul, par a ne spune autorii ruşi şi accentuează regia lui Felix Alexa, nu e numai ceea ce vine, neaşteptat, din afara noastră pentru a ne tulbura sau chiar ucide în atâtea cazuri, ci şi acele ascunse reacţii din interiorul nostru, care ne scapă nu o dată în afară, împotriva semenilor noştri, trezind în ei uimirea şi, chiar, consternarea. Teroriştii sunt şi cei vânaţi pentru actele lor criminale şi laşe, dar şi mulţi dintre semenii noştri, e drept, aceştia din urmă terorişti care se ignoră. Suntem terorizaţi de bombele puse pe aeroport sau în vreun bloc, dar şi de bomba ascunsă, secretă chiar pentru posesorul ei, din subconştientul nostru. Pe acest dublu sens al unuia dintre cei mai actuali termeni ai tuturor limbilor de azi se construieşte piesa fraţilor Presniakov, dramaturgi ruşi, foarte jucaţi în lume, urmând în clasamentul respectiv lui Cehov. Sigur, de la frumoasele şi avântatele declaraţii ale lui Verşinin, despre cât de buni şi de frumoşi sufleteşte vor fi oamenii peste două sute de ani nu au trecut încă cele două secole prevăzute, dar nu există niciun semn că previzările personajului din *Trei surori* ar fi pe

cale, fie şi îndepărtată, de a se adeveri. Viitorul luminos e înlocuit, în schimb, iată, cu acest terorism care se insinuează în viaţa oamenilor peste tot şi de peste tot, care le determină reacţiile şi, în cele din urmă, vieţile şi morţile.

Spectacolul lui Felix Alexa s-a vrut şi a reuşit în mare măsură a fi o meditaţie asupra acestei teme a lumii contemporane, desigur una dramatică, bine ritmată şi mai ales bine conturată, în cele şase tablouri pre-scrise de autori: *Aeroportul*, *Dormitorul*, *Biroul*, *Parcul*, *Cazarma*, *Avionul*. Piesa şerpuieşte, astfel, de la aeroport, un loc public, blocat în momentul întâi de o alarmă cu bombă, spre dormitorul unuia dintre pasageri, apoi într-un birou, în parcul din faţa unui bloc, la cazarma unde putem presupune că se află unii dintre militarii care păzesc aeroportul în prima înfăţişare şi, finalmente, în avion. Personajele Presniakovilor au, majoritatea lor în pasiv, câte cel puţin un act reprobabil a şi-l regreta, ba chiar o blândă văduvă şi-a ucis cu sânge rece soţul, iar amantul invitat la „nebunii" de chiar femeia adulteră cu care îşi petrece câteva ore, abuzează de invitaţia acesteia, declanşând tragedia. Totul se leagă în cele din urmă destul de vag, legăturile între scene sunt mai degrabă sugerate decât accentuate, fapt în măsură a desena acea stranietate pe care un Harold Bloom o presupunea ca obligatorie în cazul operelor componente ale canonului occidental.

Spectacolul îl are ca invitat special pe Marius Bodochi, a cărui prestaţie nu iese dintr-o manieră deja asumată şi în alte roluri de către acest actor. El are două apariţii, să zicem, de *macho*, care încep să i se potrivească tot mai puţin, amantul blazat, căruia i se trezesc ideile sadice, şi gradatul de la cazarmă, de asemenea terorizându-şi, legal de data asta şi conform regulamentelor militare, ca să zic aşa, subordonaţii. Poate cele mai bine desenate roluri sunt acelea ale bătrânelor din parc, roluri asumate de două actriţe cu vădită experienţă scenică şi de viaţă, Nina Udrescu şi Diana Cheregi. N-aş vrea să se înţeleagă că ceilalţi actori şi celelalte actriţe sunt toţi o apă şi-un pământ, dar rolurile pe care le întruchipează sunt mai puţin pregnante, poate Iulian Enache şi Pavel Bârsan, în scena biroului, să dea un relief mai accentuat celor două personaje, comice în fond, pe care le reprezintă. Lana Moscaliuc, atât de greu de uitat din spectacolul lui Radu Afrim după Blecher, nu mai are, de data asta, un rol la fel de nuanţat pentru a-şi putea desfăşura tot talentul şi toată profunzimea arătate acolo. În nota regiei sunt şi Marian Adochiţei, prezent în trei scene şi absent activ într-o a patra, Elias Ferkin, Andrei Cantaragiu, Laura Bilic, Diana Lupan, Costina Ciuciulică, Remus Archip şi Turchian Nasurla. Destul de autentic e şi copilul Ştefan Covaci.

Datorită tuturor, spectacolul îşi menţine nota oscilantă între tragic şi comic, în zona nesigură a unui prezent el însuşi amăgitor, foarte potrivit pentru toate rătăcirile din piesă sau, poate, fiind generat de acestea, notă pe care a fixat-o regizorul Felix Alexa, autor de asemenea al versiunii scenice şi a ilustraţiei muzicale, în compania scenografei Diana Ruxandra Ion.

Teatrul de Stat Constanţa – Terorism **de Vladimir şi Oleg Presniakov. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu:** *Aeroportul*: **Remus Archip (*Militarul*), Marian Adochiţei (Pasagerul), Elias Ferkin (*Pasagerul 1*), Andrei Cantaragiu (*Pasagerul 2*);** *Dormitorul*: **Costina Ciuciulică (*Femeia*), Marius Bodochi (*Bărbatul*);** *Biroul*: **Iulian Enache (Bărbatul), Laura Bilic (*Prima femeie*), Lana Moscaliuc (*A doua femeie*), Diana Lupan (*A treia femeie*), Turchian Nasurla (*A patra femeie*), Pavel Bârsan (*Colegul*);** *Parcul*: **Nina Udrescu (*Prima femeie*), Diana Cheregi (*A doua femeie*), Marian Adochiţei (*Bărbatul*), Ştefan Covaci (*Copilul*);** *Cazarma*: **Andrei Cantaragiu (*Primul bărbat*), Elias Ferkin (*Al doilea bărbat*), Iulian Enache (*Al treilea bărbat*), Pavel Bârsan (*Al patrulea bărbat*), Marius Bodochi (*Al cincilea bărbat*);** *Avionul*: **Elias Ferkin (*Pasagerul 1*), Andrei Cantaragiu (*Pasagerul 2*), Marian Adochiţei (*Pasagerul*), Laura Bilic (*Stewardesa*). Data premierei: 19 octombrie 2008.**

Un vis în noaptea mezului de vară

Vă mai amintiți? Aşa se traducea titlul acestei feerii crude şi vesele a lui Shakespeare, la un moment dat, când cineva a descoperit că *Visul unei nopți de vară* nu acoperă chiar toate cuvintele engleze pe care le alesese autorul, Marele Will, nu-i aşa? Acum s-a mai revenit la normal şi ***Visul unei nopți de vară*** se cheamă în româneşte aşa cum s-a chemat zeci de ani la rând. Ceea ce nu înseamnă că spectacolele, multe, care se fac pornind de la acest text al lui Shakespeare seamănă unul cu altul. Ultima premieră pe care am văzut-o eu cu această piesă e o mărturie.

Visul... lui Dragoş Galgoțiu de la Teatrul Metropolis e un spectacol destul de „actualizat" şi destul de atent, în acelaşi timp, față de textul shakespearian ca să nu te pierzi printre invenții fără legătură cu ceea ce ştiai din lectură sau din alte viziuni. Să o spunem pe cea dreaptă: spectacolul lui Galgoțiu este unul emoționant şi ataşant, de un comic irezistibil, dând în comedie bufă atunci când vine rândul teatrului în teatru, cu meşteşugarii de la Atena, numiții Bottom (!), Flute (!), Quince (!) şi Snug (!), unul mai atenian decât altul prin nume, dar şi unul mai comic decât altul prin aparițiile scenice. Marian Râlea, Ionel Mihăilescu, Gabriel Spahiu şi Marian Ghenea fac sala să râdă cu lacrimi, introducând o cezură zbaterilor, şi ele comice e drept, ale celor patru tineri, încurcați de Puck şi apucați de amocul nu ştiu cărui filtru amoros greşit administrat.

Spectacolul începe cu muzică, tangouri, jazz, dar treptat muzica face loc, simplu şi pe nesimțite, replicilor şi mişcării scenice, de un dinamism pentru care oricine ar putea să-i invidieze pe tinerii actori de pe scena *Visului...* de la Metropolis.

Ionel MIHĂILESCU, Marian RÂLEA, Gabriel SPAHIU şi Marian GHENEA

Aşa încât muzica face tranziția de la enunț, mai plicticos întotdeauna, chiar scris de Shakespeare, la desfăşurarea tumultuoasă a acțiunii, cu goana prin pădurea simbolizată de paravane semitransparente, numai bune pentru ascuns-înfățişat nuditatea *Titaniei* (Ada Condeescu) şi o imensă perdea roşie, foarte utilă la una şi la alta. Tot muzica mai subliniază ori introduce, pe parcurs, atmosfera de vis şi de vrajă sau îi dezleagă pe eroi de aceasta.

Cuplul tutelar, Theseus–Hyppolyta, jucat de Dan Aştilean şi Lia Bugnar, face, cred, câteva mişcări greşite la început, are accente exagerate pe alocuri, în cele din urmă cel dintâi recăpătându-şi firescul, iar cea de-a doua umanizându-se cu trabucul pe care-l fumează şi care trece la un moment dat şi pe la alții. Coregrafia de asemenea umanizează, căci când te aştepți mai puțin personajele fac o mişcare de balet clasic, caricaturizată, spre marea desfătare a celor din sală. Asta în vreme ce Egeus e chiar un balerin calificat, şi încă unul de performanță, Tiberiu Almosnino, care a părăsit podiumul Operei Naționale pentru scenele mai mici, dar poate mai ofertante, ale unor teatre precum Odeon sau Metropolis. Puck este tăiat în două, avem un Puck tânăr, în persoana Vandei Rotaru, cel care execută ordinele lui Oberon şi un fel de Puck înțelept, *raisonneur*, interpretat cu strălucire de Constantin Cojocaru, un actor în plină ascensiune de la rol la rol, deşi se află la o vârstă artistică la care de obicei mai mult se stă. Perechea Oberon–Titania e destul de precară, Oberon ținându-şi în general singur discursurile în engleză, într-un fel de autism înalt, iar Titania, căreia i s-au cam luat replicile din gură, e mai mult goală, desfăşurând un rol de mişcare şi dans, undeva în spatele paravanelor semitransparente despre care vorbeam mai sus, acolo unde se sugerează a se desfăşura şi uimitoarul ei amor pentru un măgar, în persoana lui Bottom cel vrăjit, adică Marian Râlea. Tudor Aaron Istodor, înalt, filiform, în costumul său roşu de catifea, pare proaspăt ieşit dintr-un Hamlet şi după o mică trecere prin Dorian Grey. El are un aer marțial şi distant, este subliniată apartenența sa la altă lume în felul acesta, pe alocuri, hieratic de a apărea şi de a se comporta.

În schimb este lăsat loc liber fanteziei şi debordantei pofte de joc a celor patru tineri actori, cuplurile Hermia–Lysander şi Helena–Demetrius, interpretate de Ioana Barbu şi Vlad Logigan şi respectiv Alina Grigore şi Radu Iacoban. Vlad Logigan, un tânăr actor afirmat pe scena de la Metropolis, unde l-am mai văzut, are calitățile unui mare actor comic, cu acea continuă mirare în fața a ceea ce se întâmplă şi a ceea ce trebuie să trăiască, zugrăvită mereu pe fața-i de copil (mă întreb cum o să arate la 60 de ani), având o energie şi o dăruire cum rar întâlneşti, care țin de momentul fast, şi de obicei scurt, al vârfului de formă din institut şi care dispar după contactul cu contondența condițiilor din teatrul profesionist. Ei bine, niciunul dintre cei patru tineri, dar cu deosebire Alina Grigore, nu şi-a pierdut acea prospețime pe care o găseşti numai în spectacolele finale de la UNATC sau poate şi pe la alte facultăți de teatru. Ioana Barbu, Alina Grigore, Vlad Logigan, Radu Iacoban prestează, ca să zic aşa, cu tot trupul şi cu tot sufletul, nu fără filtrul minții, în aceste roluri, ce-i drept, foarte promițătoare din capul locului. Cele mai mici nuanțe sunt controlate de fiecare dintre ei, de aceea mi-e greu să-i separ, cu toate că fiecare are momentul său de strălucire şi trece apoi în umbra celuilalt, cu un firesc şi o naturalețe ce ar trebui studiate şi de alții.

Sigur, punerea în scenă, decorul, culorile, stilul general pot aminti cuiva, superficial, de admirabila punere în scenă a aceluiaşi Dragoş Galgoțiu cu *Portretul lui Dorian Grey.* Dar acesta a devenit, aşa cum îmi sugera cineva, un stil la acest regizor. Remarcabil modul cum sunt grupate, ca să zic aşa, personajele prin vestimentația de o mare ingeniozitate, sporind parcă verva actorilor prin posibilitățile pe care li le

oferă. Dacă Oberon e în roşu aproape vermion, adulţii, cei trei, Theseus, Egeus şi Hyppolyta, sunt înveşmântaţi într-un roşu mai stins, ca într-un fel de punte spre lumea stăpânului visurilor, neatinsă însă, dimpotrivă. Cele două fete, un fel de şcolăriţe cu sexul abia schiţat, se şi comportă ca atare, cu o vervă pe care nu încetez să o remarc, iar băieţii au aspectul unora de pe strada de azi, cu şapca pusă invers Demetrius, mai cumineţel Lysander, deşi nici el nu e cuminte până la capăt, debordând sub puterea vrăjii şi potolindu-se atunci când lucrurile sunt din nou puse la punct. Pentru aceste costume, unde mai pui că acelea ale meşterilor-actori strigă de la început „atenţie, comici!", să-i fim recunoscători Mariei Marinescu.

Doamnelor şi domnilor, oricâţi ani aţi avea, mergeţi cu grăbire la *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare/Galgoţiu, căci un asemenea spectacol care să te lase cu sufletul plin şi cu o bună dispoziţie de durată rar poţi vedea pe scenele noastre. Şi nu vă scandalizaţi degeaba de „actualizările" efectuate de regizor şi de actori, gândiţi-vă numai la faptul că pe atenieni îi cheamă Bottom, Flute, Quince, Snug, că Theseus este un personaj mitologic pe care încearcă să-l otrăvească însăşi Medeea, că Egeu este cel cu care s-a căsătorit Medeea la Atena după ce a fost părăsită, la Corint, de Iason; un amestec de nume care nu are nimic a face cu originalele lor şi dacă Shakespeare poate, atunci atotputernicul regizor de azi de ce nu? Şi, la urma urmei, toate aceste actualizări, atât cât sunt ele, nu fac decât să ne apropie mai mult de atmosfera esenţială a piesei, de sentimentele şi trăirile etern-umane. Poveste valabilă pentru atâtea şi atâtea alte înscenări.

Teatrul Metropolis – Visul unei nopţi de vară **de William Shakespeare. Regia, designul şi coloana sonoră: Dragoş Galgoţiu. Costume: Maria Marinescu. Coregrafia: Attila Bordas. Asistent scenografie+animaţie video: Sabina Spătaru. Consultant: James Brown. Cu: Dan Aştilean (*Theseus*), Lia Bugnar (*Hyppolyta*), Tiberiu Almosnino (*Egeus*), Ioana Barbu (*Hermia*), Vlad Logigan (*Lysander*), Radu Iacoban (*Demetrius*), Alina Grigore (*Helena*), Tudor Aaron Istodor (*Oberon*), Ada Condeescu (*Titania*), Constantin Cojocaru (*Puck*), Vanda Rotaru (*Puck tânăr*), Marian Râlea (*Bottom*), Ionel Mihăilescu (*Flute*), Gabriel Spahiu (*Quince*), Marian Ghenea (*Snug*). Data premierei: 29 septembrie 2008.**

Muzică, dans, poezie în „Furtuna" Nonei Ciobanu

Sala de teatru de la Cotroceni poate fi numită, pe drept cuvânt, o bijuterie, dacă ne gândim la arabescurile desenelor sau la candelabrul de cristal. Într-un asemenea spaţiu, bijuteria creată de Nona Ciobanu şi-a găsit foarte bine locul, chiar dacă nu şi publicul aşteptat de orice creator, mai ales de cel de teatru. Pentru că nu sunt mulţi aceia care se aventurează până pe deal, ca să treacă apoi prin filtrele, altfel încă blânde, ale SPP-ului şi să se simtă tot timpul urmăriţi din umbră până ajung la intrarea potrivită.

În fapt, ***Furtuna*** Nonei Ciobanu este o reducţie severă a marii piese a lui Shakespeare, păstrând din original doar începutul şi povestea îndrăgostirii celor doi tineri, a *Mirandei* şi a lui *Ferdinand*. Originală şi nu prea este reducerea unor personaje la alte sisteme de expresie decât aceea a logosului: Ariel şi Caliban sunt întruchipaţi de aceeaşi persoană care, însă, nu e un actor, ci un dansator dintre cei celebri, parizianul din Benin Koffi Kôkô, Ferdinand de virtuozul clarinetist sirian

Kinan Azmeh, şi el artist cu prezenţe marcate internaţionale, iar două „spirite ale insulei" sunt interpretate de muzicienii virtuozi Essam Rafea (oud) şi Omar Al Musfi, la percuţie, amândoi sirieni, membri, împreună cu clarinetistul de mai sus, ai formaţiei Hewar. A fost o bucurie pacifică să-i vezi şi să-i auzi pe aceşti mari interpreţi, împreună cu doi români şi un beninez de la Paris, într-o piesă europeană din secole ce păreau revolute, colaborând şi dialogând, fiecare în felul său, dar armonizaţi cu toţii de mâna regizoarei, de altfel prea puţin prezentă pe scenele consacrate, ca să zicem aşa. Căci, într-adevăr, Nona Ciobanu mai semnează rareori câte un spectacol la Teatrul Mic, după care dispare, ca şi după seria cu *Furtuna*, te miri unde în străinătate, pentru un nou proiect.

Pentru că, şi acesta, jucat la Cotroceni, nu e decât tot un proiect independent, asumat de Centrul Cultural Toaca, o creaţie mai veche a regizoarei, de Puzzle 2008 – Proiect România, Anul European al Dialogului Intercultural şi de Administraţia Prezidenţială. Actorii de expresie orală sunt Alexandru Repan, în rolul lui *Prospero*, şi Ioana Abur, în cel al Mirandei. Alexandru Repan se prezintă în nota lui obişnuită, cu o anume ceremonie în toată înfăţişarea sa, dar parcă puţin prea sfătos pentru un mag care se ocupă cu manipularea altora, fie şi prin magie albă. Or, nu o fi magia albă chiar aşa de neagră, dar tot manipulare rămâne. Ioana Abur, în schimb, are o prezenţă scenică mai agitată, chiar dacă mai este şi adormită de blândul manipulator Repan–*Prospero* în scopurile piesei. Poate că dialogul ei cu iubitul-clarinet este uneori cam strident, vocea scăpându-i de sub control ori fiind, poate, intenţionat, lăsată în voia emoţiei.

Micile amănunte desemnează ideea spectacolului, de la light-designul propriu-zis, conceput de Iulian Bălţăţescu, prezentând câte un actor într-o manieră fascinantă, cazul lui Ariel/Caliban la prima apariţie, sau vestimentaţia sobră şi vaporoasă, concepută de Doina Levintza şi până la faptul că toate personajele, inclusiv instrumentiştii, cu excepţia lui Prospero, sunt desculţi, în starea lor naturală deci, numai ducele mag fiind pe o altă treaptă a civilizaţiei.

Spectacolul este accentuat liric, de o poezie conţinută şi controlată de regizoare prin intermediul actorilor, aceasta mi se pare, de altfel, singura soluţie pentru a înlocui lipsa unei mari părţi din piesă. Poezia este deseori o proteză, în ciuda lipsei sale tot mai accentuate de autoritate în lumea artelor. Ea a devenit idolul pe care presupunea Nichita Stănescu că îl pune Cineva în locul oricărei lipse, cum ar fi bunăoară în găvanul gol al unui ochi (vezi Elegia a doua, *Getica*).

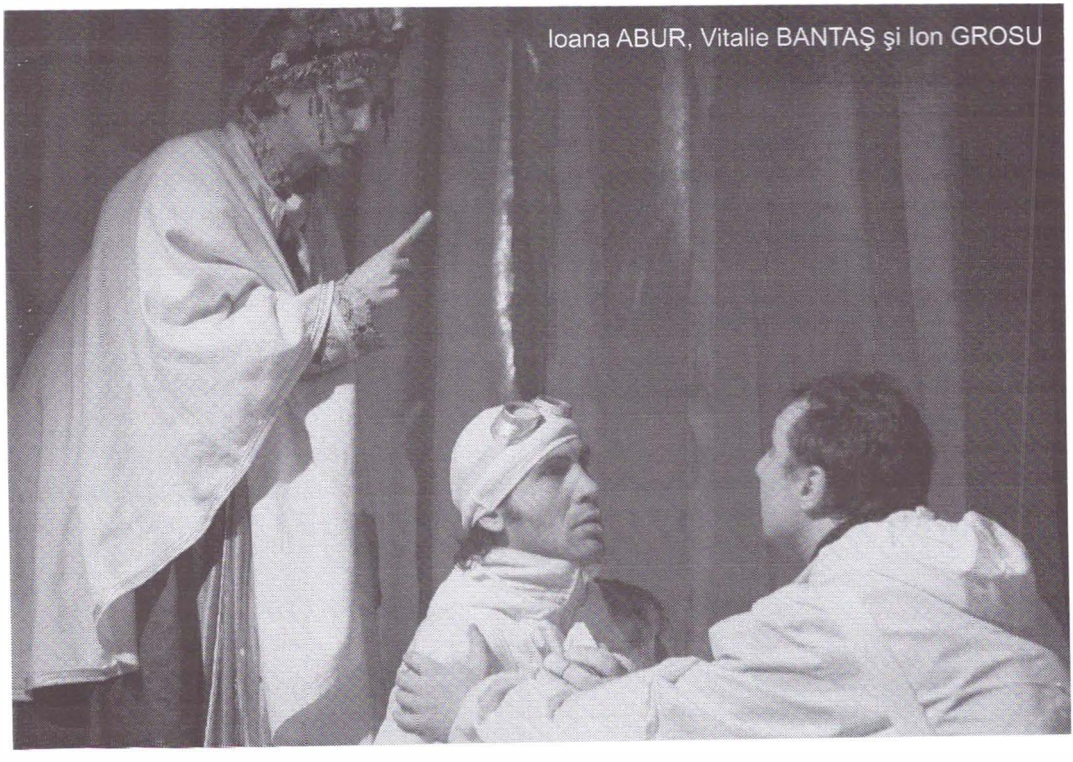
Dacă ar fi să decid cine mi-a plăcut cel mai mult în tot acest spectacol ar trebui să o spun franc: Koffi Kôkô. Acesta, dansator desăvârşit, cu o imaginaţie şi o flexibilitate, şi nu numai a corpului, ieşite din comun, se transpune într-o fracţiune de clipă din Caliban cel sălbatic trezind repulsie în serafico-demonicul Ariel, iar schimbarea, deşi marcată pentru public prin dezgolirea torsului (aici, din nou, de semnalat contribuţia Doinei Levintza, printr-un costum cu dublă... subordonare), aduce parcă în scenă un alt personaj, cu totul altul, uluitor de deosebit şi totuşi asemenea.

Nona Ciobanu a reuşit ceea ce declară a fi scopul său în crearea acestui spectacol: „M-a interesat *Furtuna* ca pretext de atingere a spaţiului de după furtună, în care se alcătuieşte organic o lume a contrastelor şi contradicţiilor în armonie cu sine, că asta se poate întâmpla şi datorită unui miracol pe care nu mai ştim să-l inventăm dacă avem nevoie de el, că magia poate fi un pretext care poate aşeza lumi pe un drum al descoperirilor de toate felurile, dacă ai curajul să renunţi la drumul Puterii". Altfel spus, un spectacol de o accentuată poezie şi frumuseţe, care te lasă visător.

La ArCuB

„Sentimentalul vremurilor noi", aşa îl califică Marina Davâdova pe Evgheni Grişkoveţ în preţioasa ei carte *Sfârşitul unei epoci teatrale.* Curajul de a se juca pe el însuşi, de a-şi supraestima eul i se pare criticului marca distinctă a acestui tânăr dramaturg rus din generaţia fraţilor Presniakov, a lui Vasili Sigarev. După *Oraşul*, piesă reprezentată într-un spectacol foarte intens la Teatrul ACT, ***Iarna***, pe care ne-o propune cu sensibilitate, în premieră pe ţară la ArCuB, Eliza Bercu-Bodeanu în calitate de regizoare şi grupul ei de colaboratori, este o altă ocazie de a cunoaşte chipurile „eroului liric" la care ţine Grişkoveţ. Tot fapte banale (*tipicitatea irepetabilă*), tot divagări pe un teritoriu de viaţă aparent neînsemnată, care ajută însă la cunoaşterea de sine, găsim şi în *Iarna*. Doi soldaţi într-o misiune pe timp de iarnă mor îngheţaţi, visând frumos la tot felul de întâmplări biografice, la fata pe care au iubit-o, la părinţii care nu i-au înţeles, la camarazi, la ultima ţigară. Luăm parte la această misterioasă trecere sub veghea unui personaj de basm, un fel de rusalcă pe care regizoarea o aduce în scenă într-un frumos costum rusesc. Actriţa care o interpretează – Ioana Abur – îmbracă dezinvolt şi înfăţişarea celorlalte personaje feminine, în vreme ce Ioan Grosu şi Vitalie Bantaş, în rolurile celor doi soldaţi, penduleză jucăuş între realitate şi vis, păstrând ambiguitatea necesară situaţiei. Scena decorată în alb, costumele protagoniştilor, la fel de imaculate, şi fulgii de zăpadă care cad din pod sunt elementele de atmosferă la care recurge montarea în intenţia de a ne câştiga pentru tema romantică a piesei. De parcă nici n-ar fi vorba despre moarte. (Doina PAPP)

ArCuB – Iarna **de Evgheni Grişkoveţ. Regia: Eliza Bercu-Bodeanu. Scenografia: Sanda Mitache. Efecte sonore: Radu Captari. Coregrafia: Violeta Captari. Cu: Ioana Abur, Vitalie Bantaş şi Ion Grosu. Data premierei: 13 februarie 2008.**


Ioana ABUR, Vitalie BANTAŞ şi Ion GROSU

Decernări de premii la Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca

Miercuri, 6 februarie 2008, după spectacolul ***Vinerea lungă*** de András Visky la Teatrul Maghiar de Stat Cluj a avut loc decernarea a două premii importante: Premiul "Bánffy Miklós" şi Premiul "Vlad Mugur". Specificul acestor premii este că se transmit an de an, de la un laureat la altul. Ceremonia decernării a fost condusă de directorul adjunct Attila Keresztes, care a precizat că este vorba despre cele mai importante premii ale trupei.

Premiul "Bánffy Miklós", fondat în 1992 şi oferit în mod tradiţional de Csaba Ambrus, este atribuit, pe baza votului secret al membrilor Consiliului Artistic al teatrului, celei mai bune prestaţii artistice din stagiunea precedentă. Premiul "Miklós Bánffy" i-a revenit anul acesta lui András Visky pentru aportul său ca autor şi dramaturg al piesei *Vinerea lungă.* András Visky a afirmat că premiul îi este foarte important, a mulţumit colectivului artistic al teatrului, actorilor, precum şi "îngerilor din spatele culiselor", deci tehnicienilor, care au făcut posibilă montarea pieselor sale la un nivel profesional ridicat. Visky a dedicat premiul lui Imre Kertész. Premiul a fost înmânat de către Andrea Kali, premianta din stagiunea trecută. Premianţii

spectacol Alexandru Repan, prin interpretarea rolului Creon, ferită, cum spuneam, de patetism sau emfază, de excese de zel, chiar dacă, pe alocuri, virtuțile „monologului" riscă să fie pândite de monotonie.

Imaginea de ansamblu a spectacolului se conturează ca o geometrie sobră, fără note explicativ-ostentative sau „artificii" regizorale menite să epateze. Ea ne-a amintit de un alt spectacol al aceluiaşi director de scenă, conceput într-o cheie similară, din „tăieturi" abrupte, *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, realizat la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad, care a obținut Premiul cel mare în acelaşi amintit Festival al dramaturgiei contemporane. Poate că spectacolul de la „Nottara" nu va pune la grea încercare mințile vreunui juriu de concurs, dar asta nu înseamnă că el nu va avea o soartă bună în dialogul cu iubitorii teatrului. Căci, din fericire, spectatorii obişnuiți nu sunt atât de grăbiți spre a descoperi numai capodopere ori, dimpotrivă, eşecuri de mari proporții, menite să bucure gura târgului.

Teatrul „Nottara" – Antigona **de Jean Anouilh. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Horațiu Mihaiu. Muzica: George Marcu. Coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Gabriela Crişu (*Antigona*), Alexandru Repan (*Creon*), Victoria Cociaş (*Crainicul*), Crenguța Hariton (*Ismena*), Lucian Ghimişi (*Hemon*), Luminița Erga (*Doica*), Rareş Stoica (*Consilierul*), Alexandru Jitea (*Primul paznic*), Mircea Teodorescu (*Al doilea paznic*), Elena Țuțulan (*Eurydice*). Data reprezentației: 28 septembrie 2008.**

Mircea MORARIU

Scăderea ratingului de ființă

Există o anumită categorie de texte de literatură dramatică, şi nu numai, care câştigă prin depărtarea în timp de vremea la care au fost scrise. Altele, dimpotrivă. În această a doua categorie mi se pare că se încadrează piesa ***Un caz clinic*** a italianului Dino Buzzati. Ea a intrat în circuitul repertorial aureolată nu doar de atuul de a aparține unuia dintre cei mai semnificativi scriitori italieni din secolul al XX-lea. Ci, de a fi fost scrisă la solicitarea marelui regizor Giorgio Strehler care, de altminteri, a şi pus-o în scenă la celebrul Piccolo Teatro din Milano. De fapt, Buzzati şi-a dramatizat propria nuvelă *Şapte etaje*, care i-a plăcut lui Strehler atât de mult încât şi-a dorit să o vadă pe scenă. Povestea succesului din anii'50 a piesei devine încă şi mai palpitantă dacă adăugăm că Albert Camus, un scriitor mult mai îndrăgostit de teatru decât ne lasă să înțelegem cele patru piese ale sale, a tradus-o şi adaptat-o în limba franceză, iar mai apoi s-a îngrijit de reprezentarea ei la Teatrul „La Bruyère".

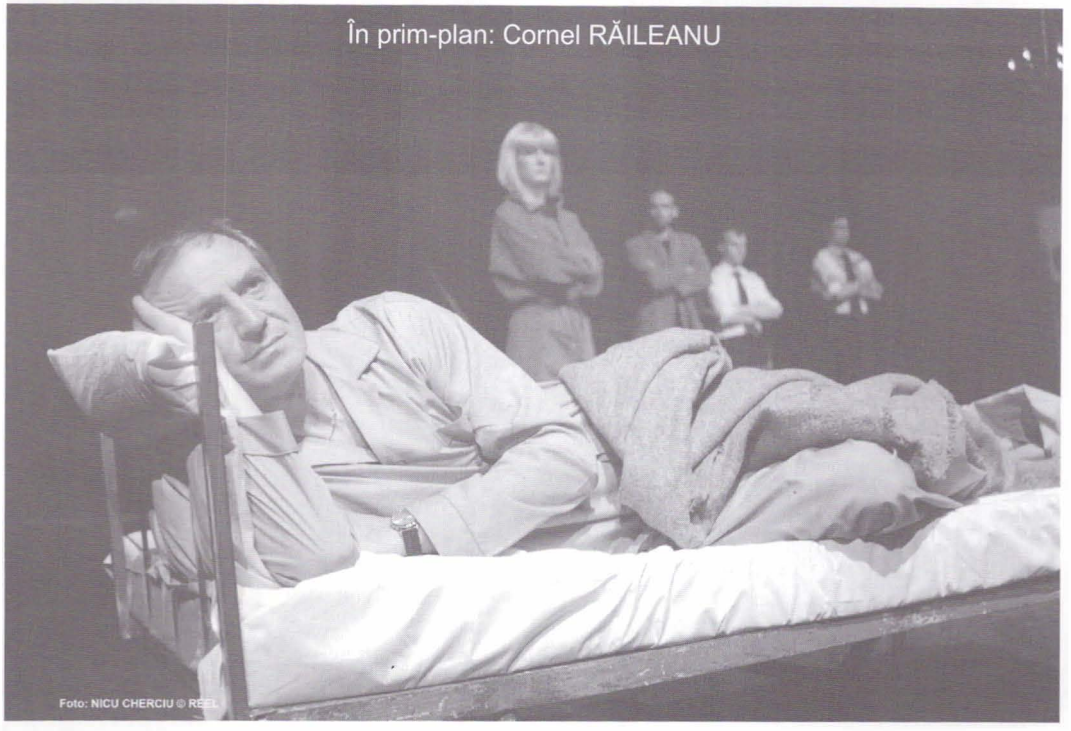
Buzzati nu e singurul mare om de litere care procedează la rescrierea unora dintre scrierile sale în proză spre a fi reprezentate pe scenă. Să ne amintim că majoritatea pieselor ionesciene sunt rezultatul unei asemenea operații. Camus a scris *Starea de asediu*, o versiune pentru scenă destul de îndepărtată de original a magnificului său roman *Ciuma*, la solicitarea lui Jean-Louis Barrault. Şi exemplele ar putea continua.

Relatată sec, povestea din *Un caz clinic* e destul de simplă. Un mare industriaş italian, pe nume Giovanni Corte, e prototipul ideal al omului de succes. Cu un program zilnic riguros pus la punct, cu o viață personală minimală perfect reglată, cu sentimentalisme fără importanță şi raționalitate maximă, cu lovituri la bursă atent

Foto: Nicu Cherciu©Réel

proiectate şi savurate ca atare. Un mic detaliu pare să gripeze acest mecanism fără cusur. La un moment dat, Conte are impresia că a zărit în propria-i casă o necunoscută. Este convins de fiica sa, Bianca, să accepte vizita la domiciliu a unui medic de elită, profesor universitar, pe nume Claretta. După un consult rapid, acesta îşi asigură pacientul că nu suferă de nimic grav, dar că un control amănunţit, făcut în spital, ar fi cât se poate de firesc. De aici începe nefireasca aventură a industriaşului. E internat în spitalul condus după reguli bine precizate, aproape militarizate, de profesorul Schröder, e supus unui control în urma căruia i se descoperă „o foarte uşoară perturbare în regiunea hipotalamică" ce ar putea fi rapid remediată printr-o intervenţie chirurgicală nesemnificativă. Greşeala lui Corte e că acceptă operaţia ca şi succesivele mutări de la etajul al şaselea al spitalului, acolo unde sunt îngrijite cazurile socotite a fi fără complicaţii majore, la etaje inferioare, asta însemnând, de fapt, ceea ce aş numi scăderea ratingului său de fiinţă. Pacientul devine tot mai vulnerabil, a fost prins în laţ, se dovedeşte victima sigură a unei conspiraţii medicale absolute, în urma căreia devine o epavă. O încercare de salvare venită din partea mamei pacientului e considerată a fi inutilă de bătrânul Malvezzi, medicul familiei. Anihilarea a reuşit perfect, sfârşitul lui Corte e iminent.

Interesul piesei, atât cât e, nu constă însă în ceea ce se spune, ci în întrebările lăsate fără răspuns pe care le formulează ea. De ce devine Corte victimă a unei conspiraţii medicale bizare? Care sunt motivele ce îi determină pe doctori să îl supună pe industriaş planului lor diabolic? Necunoscuta văzută de Corte a fost o realitate sau doar un produs al imaginaţiei sale? Imaginaţie ce ajunge să o contamineze pe vârstnica sa mamă.



Kafkianismul textului e, aşadar, ceea ce mai interesează cu adevărat azi. Cred că acesta a fost cel ce l-a determinat pe regizorul Claudiu Goga să se oprească asupra piesei. Numai că tocmai felul în care regizorul doreşte să pună în valoare respectivul kafkianism mi se pare a fi principala carenţă a spectacolului. Nu ajunge pentru asta să imaginezi, aşa cum a făcut scenograful Cristian Rusu, un spaţiu sordid, cu pământ pe jos şi o găleată menită să adune ploaia care se scurge enervant din tavan. Kafkianismul se cuvine sugerat prin jocul actoricesc. Să devină o dominantă implicită, iar nu explicită a spectacolului. Or, mai tot ce trebuie să fie neaşteptat, inexplicabil în mişcarea personajelor, e „vândut" dinainte, fie prin surâsuri sardonice, fie prin strigăte ce anunţă primejdia şi anticipează ori chiar dezvăluie, înainte de vreme, finalul, fie prin tăceri ameninţătoare, sugerate tehnic, neacoperite însă prin reală emoţie. Mai toţi interpreţii, recrutaţi din diverse categorii de vârstă, practică un joc de esenţă trăiristă, din care tocmai trăirea autentică e exclusă. De-a lungul celor două ore şi mai bine de spectacol, am avut impresia că mă aflu nu la o reprezentaţie împlinită, ci la o repetiţie generală, la ceea ce se cheamă „un şnur". Că spectacolul e crud, că relaţiile sunt insuficient precizate, că mai e până când rolurile să fie cu adevărat asimilate şi nu doar sugerate. Că emoţia reală e suplinită de patetisme afişate.

Cornel Răileanu ar putea fi, e chiar foarte aproape de a fi un foarte bun interpret al doctorului Corte. I-ar mai fi fost necesare câteva repetiţii. Din vechea gardă a Naţionalului clujean, avem ocazia să îi revedem pe Melania Ursu, Anton Tauf, Petre Băcioiu, dar şi pe Ion Marian. Ei se evidenţiază mai cu seamă prin rostirea clară a textului (lucru tot mai rar pe scenele noastre), rămânând suficient loc pentru aprofundări. Ioniţ Caras (interpretul profesorului Claretta) e în etapa identificării

mijloacelor prin care ar putea face evoluția sa în rolul profesorului Claretta, rol ce nu prea i se potrivește din pricina handicapului de vârstă. Cristian Grosu și Silvius Iorga, ambii foarte tineri, au încă și mai multe dificultăți în acest sens. Elena Ivanca, Cătălin Herlo, Patricia Boaru, Irina Wintze, Ramona Dumitrean, Miriam Cuibus, Ruslan Bârlea, Anca Hanu, Dan Chiorean și Cătălin Codreanu semnează treceri prin scenă ce au și ele nevoie de un plus de precizie. Spectacolul însuși solicită un ritm mult mai strâns decât a fost cel de la premieră. După cum se vede, se impun destul de multe ameliorări spre a se ajunge la valoarea dorită. La creșterea „ratingului" montării.

Teatrul Național din Cluj – Un caz clinic **de Dino Buzzati. Traducerea: Cornel Mihai Ionescu. Direcția de scenă: Claudiu Goga. Scenografia: Cristian Rusu. Cu: Elena Ivanca (*Gloria*), Ion Marian (*Menti*), Petre Băcioiu (*Spanna, Bolnavul 2*), Cătălin Herlo (Gobbi, *Domnul corpolent, Bolnavul de la etajul III*), Cornel Răileanu (*Giovanni Corte*), Melania Ursu (*Mama*), Patricia Boaru (*Lucia, A doua femeie bolnavă*), Irina Wintze (*Anita*), Ramona Dumitrean (*Bianca*), Ionuț Caras (*Profesorul Claretta*), Ruslan Bârlea (*Mascherini*), Miriam Cuibus (O *femeie bolnavă*), Silvius Iorga (*Bărbatul palid*), Anca Hanu (*Infirmiera, Femeia necunoscută*), Dan Chiorean (*Bolnavul 1*), Cătălin Codreanu (*Infirmierul șef*). Data premierei: 18 octombrie 2008.**

Elisabeta POP

Nu e timp pentru emoții...

După câte știu, tema biblică a celor Zece Porunci n-a prea constituit obiectul vreunei piese, sau hai să-i spun al unui text destinat scenei. Am citit piese ale căror personaje sunt Cain, Abel, Mironosițele, Adam și Eva, Sfânta Fecioară, Maria Magdalena, Evangheliștii, Iisus însuși, dar niciuna în legătură cu cele zece porunci. Știm doar că celebrul film *Decalog* al unui reputat regizor polonez, pe numele său Krzistof Kieslowski, a fost o importantă surpriză pentru noi, cei cărora ni se confiscase dreptul la credința în Dumnezeu.

Iată de ce m–a interesat în mod deosebit *Decalog,* spectacolul de la Arad al regizorului și directorului Teatrului Clasic „Ioan Slavici", Laurian Oniga, autor și al scenariului.

Nu de mult a apărut la Cluj, la „Apostrof", un volum intitulat chiar *Cele zece porunci*, cuprinzând răspunsurile unor scriitori sau intelectuali de diverse profesii, la Ancheta inițiată de redactorul-șef al revistei, poeta și profesoara universitară de filosofie Marta Petreu. Comentariile Poruncilor biblice se pot citi cu un interes extraordinar, așa încât, e firesc, mi-am zis, să poată constitui și un solid motiv scenic.

Nu e simplu, observ de la început, să vizualizezi, să transpui în imagini scenice, niște abstracțiuni, niște maxime. Ei bine, Oniga a găsit o soluție rezonabilă, plauzibilă, ajutat ce-i drept, de colaboratorii săi, Ștefan Cepoi (asistent regie și mișcare scenică), Laurian Popa (decor), de ing. Lucian Moga (*light-design*), de Cristian Luchian (concept video-proiecții) de Adelin Ghionghioșan (proiecții). El a optat pentru o formulă potrivită cu intențiile prezente și viitoare (mă gândesc la posibile turnee în străinătate): un spectacol de step și pantomimă.

În scenă intră artistul etern, clovnul – superbă metaforă – puțin trist, gânditor și melancolic. Liliana Balica joacă elegant și pune multă finețe, delicatețe și sfială în personajul acesta. E prezentă continuu în scenă, ca un fel de martor sau ghid

al umanității. Clovnul răsfoiește marea carte (şi la propriu şi la figurat), sfânta carte a înțelepciunii şi, încet–încet, pe fundal apar, pe rând, parcă țâşnind din Biblie, Poruncile, şi încă în patru sau cinci limbi (plus maghiara, ca în cunoscuta glumă, dar aici binevenită, pentru că în Arad sunt mulți maghiari). In scenă mai intră şi rămân ca un memento, doi bătrâni, nimeni alții decât MAMA şi TATĂL care trebuie cinstiți, conform Poruncii a cincea: „Ca bine să-ți fie ție şi mulți ani să trăieşti pe pământ". Ei se duc de colo-colo, speriați, confuzi şi singuri, uitați cumva de copiii lor, îmbrăcați modest, uituci, trişti. Ovidiu Ghiniță şi Adriana Ghiniță joacă extrem de convingător stările bătrâneții. Gesturile lor sunt specifice vârstei, au întipărită pe fețe o mirare trist-copilărească, au candoare, bună-cuviință şi demnitate.

Primele patru Porunci, cele care se referă la Divinitate, cu un conținut ceva mai abstract, au fost dificil de ilustrat scenic, totuşi a impresionat scena în care doar bătrânii se mai apleacă pioşi la icoanele din iconostas, tinerii ocolind Biserica sau poate chiar „luând numele Domnului în deşert".

In continuare însă, scenă după scenă, publicului i se înfățişează posibile interpretări ale cunoscutelor, dar prea puțin respectatelor Porunci. Intrarea în scenă a generației tinere, a Viitorului oricărei nații, este o splendidă, dar îngrijorătoare defilare, aproape o mărşăluială ritmică, repetabilă, stresantă: spre locurile de muncă, spre acele spații destinate profitului maxim, în care oamenii trebuie să se comporte ca roboții: disciplinați, precişi, eficienți. Nevoiți să devină sclavii banului şi ai tehnicii superavansate. Unde să mai încapă aici emoția? Şi pe cine mai interesează ea? Seara, ei bine, seara ei cad frânți, abia dacă mai apucă să mănânce încă un sandvici de la *fast-food* şi să moțăie la televizor. Îmbrăcați aproape uniform, ei îşi pierd încet, dar sigur identitatea (costumele sunt bine gândite de Oana Văran Goia). E un univers cu „lume multă şi oameni puțini", cum spunea cineva. Oameni care se supun altor legi, cum ar fi cea a comerțului *online*, a integrării şi postintegrării europene, a protecției consumatorului etc. Actorii tineri ai trupei arădene, bine conduşi de coregrafa Andreea Păduraru, ne-au arătat o fațetă neştiută a talentului lor: bat bine stepul şi mimează credibil posibile situații reclamate de scenele comentate. Bravo! Iată numele lor: Zoltán Lovas, Bogdan Costea, Andrei Elek, Carmen Vlaga, Angela Petrean, Oltea Blaga, Ionel Bulbuc, Sorin Calotă, Alina Danciu, Etelka Magyari, Levente Kocsárdi, Marian Parfeni.

Impresionant mi s-a părut şi contrastul fin subliniat în comentariul Poruncii a opta: să nu furi! Una e să furi un portmoneu (şi aici românii se dovedesc aşi, am simțit-o pe pielea noastră cel puțin o dată în viață), şi alta e furtul cel mare, calificat cum se zice, ba chiar „ocrotit" uneori de ticăloşiții politicieni: furtul voturilor, păcăleala şi prostirea unei nații; aici porunca a opta se topeşte în a noua, cea care ne îndeamnă să nu mințim... Scena cu urna şi cabinele de vot e foarte bine gândită şi firesc adusă spre cea mai strictă realitate românească; cabina devine o capcană în care se intră uşor, dar nu se mai poate ieşi... Iar apariția candidatului ipocrit care promite alegătorilor marea cu sarea, cameleonică ființă, capabilă să ia chipuri variate, de la unul angelic la altul hidos, precum cel al lui Arturo Ui sau Hitler, este îndelung aplaudată (Adelin Ghionghioşiu e cu atât mai convingător cu cât *nu* e actor).

Poate excesiv lungită, scena în care, conform poruncii a şaptea, suntem îndemnați să nu trăim în desfrânare, este rezolvată cu decență, fără nicio notă vulgară, ceea ce e de apreciat într-o vreme când aproape se pândesc scenele care ar putea conduce spre grotescul vulgar.

Emoționant jocul de-a moartea al tinerilor inocenți în scena Poruncii a şasea: să nu ucizi.

Scena finală îți taie respirația: literele tuturor Poruncilor cad fulgerător, ca trăsnite, provocând deopotrivă surpriză şi emoție. Încotro o gonesc valvârtej, ducând

cu ele şi conţinutul dureros al cuvintelor? În neant, desigur, de unde vor răsări iar şi iar până la capătul lumii... Cei doi bătrâni însă rămân acolo, ca un reproş: ei unde să se ducă, dacă nu în salvatoarea, definitiva plecare? Dar tinerii, ei spre ce mărşăluiesc oare? Pentru ce? Foloseşte la ceva agitaţia lor?

Ilustraţia muzicală nu ştiu cui aparţine, dar mi s–a părut adecvată pe tot parcursul spectacolului.

Un public entuziast a aplaudat minute în şir performanţa trupei teatrale arădene. Dacă spectatorii vor respecta sau nu Poruncile, e treaba lor. E sigur însă că au plecat din teatru cu câteva întrebări legate de viaţa lor, întrebări care le vor tulbura o vreme aparenta linişte ce vine din bunăstare şi, cine ştie, poate vor medita puţin şi la învăţăturile biblice.

P.S. Un caiet-program nesemnat, dar bine scris şi cu o grafică elegantă, însoţeşte spectacolul, însă, din nou, cum am mai semnalat, nu e trecută data premierei; acum nici măcar anul, stagiunea, deşi pentru documentare sunt date imperios necesare.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" Arad – Decalog **un spectacol de step şi pantomimă. Regia artistică: Laurian Leontin Oniga. Asistent regie, mişcare scenică: Ştefan Cepoi. Coregrafia: Andreea Păduraru. Decor: Laurian Popa. Costume: Oana Văran Goia. Light-design: ing. Lucian Moga. Concept video-proiecţii: Cristian Luchian. Proiecţii: Adelin Ghionghioşan. Cu: Ovidiu Ghiniţă, Adriana Ghiniţă, Zoltán Lovas, Bogdan Costea, Andrei Elek, Carmen Vlaga, Angela Petrean, Liliana Balica, Oltea Blaga, Ionel Bulbuc, Sorin Calotă, Alina Danciu, Etelka Magyari, Levente Kocsardi, Marian Parfeni. Data premierei: 13 aprilie 2008.**

Despre vinovăţie, altfel...

Numele orădeanului Paşcu Balaci a început să fie cunoscut în ultimii ani, după ce i s-au jucat câteva piese (la Iaşi sau la Radio) şi, după ce a primit anul trecut o menţiune la Concursul organizat de Teatrul de Comedie. De altfel, Mircea Ghiţulescu îi rezervă în cărţile sale o pagină în care îi analizează atent şi cu încredere în talentul lui, cam toate creaţiile dramatice.

De profesie avocat, Paşcu Balaci cochetează cu Poezia şi cu Teatrul încă din timpul studenţiei. Stau, între altele, mărturie, nenumăratele variante ale pieselor sale, aflate azi în biblioteca teatrului din Oradea. Şi, în primul rând cele vreo zece volume publicate până acum: poezie, teatru (istoric, comedie, dramă) şi proză. În cei cincisprezece ani care s-au scurs de-atunci (nu m-aş mira să mi se spună că, de fapt sunt douăzeci!), câte un titlu sau altul apărea şi pe afişul Teatrului orădean – chiar şi pe cel al secţiei maghiare – dar, ca prin minune, spectacolul anunţat nu mai ajungea la public... Despre cauze, de fiecare dată altele, nu este momentul să vorbim aici. Eu una am spus, nu o dată, că Norocul l-a cam ocolit pe scriitorul Paşcu Balaci, de altfel unul dintre cei mai generoşi cu amicii din lumea scenei care, cum ştim, apreciază discuţiile pe teme teatrale, mai ales când ele sunt însoţite de un pahar de vin bun...

Iată însă că, într-un târziu, am apucat să şi vedem una dintre piesele pe care le–am citit în urmă cu atâţia ani... Este vorba de ***Victima şi călăul*** care a suferit, de-a lungul timpului, nu puţine modificări, unele, recunosc, stricând, mai mult decât îmbunătăţind textul iniţial.

Dublat de avocat, dramaturgul Paşcu Balaci a imaginat o situaţie dramatică în strânsă legătură cu universul justiţiar. Teme pasionante, să recunoaştem: raportul justiţie–individ–societate, vinovăţie–nevinovăţie, pedeapsă, iertare...

Personajele poartă nume generice: un Călău şi o Victimă. În acest caz, povestea în sine aproape că nu mai contează, aşa că nu vom cădea în păcatul de a analiza spectacolul pornind de la multe situaţii neverosimile despre care, cum spun avocaţii, „face vorbire" autorul. Închisoarea, mediul concentraţionar, întâlnirea tinerei fecioare condamnate pentru crimă (ea aflându-se de fapt în legitimă apărare, căci cel pe care l-a omorât a vrut să o violeze) cu un Călău care ar putea fi asimilat cu Pedepsitorul răului, dacă n-am afla că ucide la comanda unei conduceri a Închisorii care, mai totdeauna, e abuzivă. La rândul lui, Călăul e plin de păcate şi doar întâlnirea cu Puritatea, cu imaculata fecioară îl fac să regrete că a trăit atâţia ani în păcat, că a comis, la rândul lui, crimă după crimă, încercând astfel să se salveze fizic, dar sufleteşte în niciun caz...

Din nevoia strictă de a demonstra ce şi-a propus, dramaturgul inventează o situaţie cu totul neverosimilă în realitate, indiferent la ce epocă s-ar referi aceasta: înainte de a-şi ucide condamnata, aflată oarecum în „custodia" lui, în cazurile rare când aceasta este fecioară, Călăul are obligaţia (de fapt un fel de răsplată, de privilegiu pentru dezgustătoarea meserie pe care o practică) de a o viola, spre a nu trimite o virgină la moarte. În acest fel, torţionarii maculează victima, încercând să-şi mai scadă din vinovăţie, de parcă transferând o parte din murdăria proprie spre victimă, le scade lor puţin din păcatul crimei. Închisoarea imaginată de dramaturg este ceva între casa morţilor dostoievskiană şi cutia Pandorei din care ies, negreşit, toate relele lumii.

Iată însă că acest Călău primeşte, în cele câteva întâlniri cu Victima, o lecţie de etică, de bun-simţ, de adevăr şi iertare, fiindcă tânăra nu este o fată obişnuită, ci aproape o idee, un concept, o abstracţiune, şi anume este întruchiparea purităţii, a cinstei, a dreptăţii, a adevărului, a demnităţii, a Nevinovăţiei. Printr-o întorsătură de condei, specifică nu odată avocaţilor pricepuţi, se produce un transfer ciudat: Călăul devine victima propriilor lui fapte nedemne, iar Victima dobândeşte graţierea şi, fără să vrea, devine călăul asupritorului ei, mai bine zis cea care-i induce ideea morţii. Ros şi măcinat de remuşcări, Călăul se sinucide în chiar celula din care iese, liberă, tânăra; el se duce spre moarte, nu înainte însă de a fi învăţat de la fecioară ce înseamnă iubirea adevărată, devotamentul, dar şi cum e să crezi în adevăr şi dreptate, dar să ai şi curajul să lupţi cu propria frică şi să fii demn până la capăt.

Dacă ai bunăvoinţa să vezi în piesa lui Paşcu Balaci, chiar aşa, cu unele nejunsuri inerente unui dramaturg în formare, intenţia lui de a produce un Dosar dramatic cu o teză etică limpede şi enunţată ca atare de la început, o poţi analiza exact precum s-a dorit a fi, ironiile lansate la adresa textului şi chiar a spectacolului părându-mi-se cel puţin neconstructive.

Scenografa Oana Cernea a imaginat o celulă căreia, pe lângă unica mobilă, obişnuitul pat de fier, i-a adăugat câteva elemente particulare, picătura de apă care curge monoton şi necontenit din tavan, fiind un element esenţial pentru intimidarea Victimei, dar şi măsurând obsedant trecerea timpului. Cât priveşte costumele, am înţeles că a dorit să sublinieze duritatea, ba chiar brutalitatea Călăului, totuşi costumul acestuia mi s-a părut ceva între cel al unui haiduc şi al unui rocker. Sofisticat inutil, şi totuşi nu destul de scenic. Fata, în schimb, a fost avantajată, având ca îmbrăcăminte o rochie albă, simplă, de in.

Foarte tânărul regizor Adrian Moraru a înţeles că piesa are o teză şi că nu e o simplă poveste, chiar dacă ea se voia, la pornire, o tragedie. El i-a condus, zic eu, destul de bine pe cei trei actori – rolul Victimei fiind încredinţat, din motive întemeiate, întâi actriţei Anca Sigmirean, apoi, ea fiind însărcinată, rolul a fost preluat de actriţa Angela Tanko. Jocul celor trei actori a fost convingător, chiar şi

atunci când se vedea bine că ei înşişi nu sunt îndeajuns de convinşi că situaţia dramatică căreia trebuie să-i facă faţă este verosimilă.

În rolul Călăului, Şerban Borda aduce, în prima parte a spectacolului, o duritate, un anume tip de agresivitate primitivă, trăsături care, structural îi sunt complet străine, aşa încât bănuim că a făcut un efort serios să marcheze convingător identitatea personajului. Încet-încet, trăsăturile feţei se îndulcesc, faţa i se destinde şi ochii dobândesc o lumină specială, vocea, o blândeţe, cumva venită din adâncurile sufleteşti, răscolite de apropierea de o fiinţă curată. Dacă în final regizorul nu i-ar fi cerut să-şi mânjească faţa cu sânge – vopsea roşie – ar fi fost foarte bine, fiindcă în momentul când şi–a pus laţul de gât pe lumină scăzută, publicul a înţeles ce era de înţeles; restul s-a dovedit nu numai inutil, ci chiar ilar, ceea ce n-a fost câtuşi de puţin în beneficiul spectacolului.

Anca Sigmirean a mizat pe o anume inocenţă, o robusteţe ţărănească dublată parcă de o înţelegere înţeleaptă a lumii; ea a jucat nervos, pe alocuri inutil agitat, dar a avut şi momente de candoare autentică; i-a lipsit însă tonul cald înspre final, registrul ei interpretativ fiind acelaşi de la început până la sfârşit.

Angela Tanko, mai experimentată, a avut o evoluţie mai nuanţată, jocul ei fiind mai subtil. Ea n-a fost doar Fecioara candidă, ci şi o fiinţă omenească fragilă, măcinată, pe rând, de frică, de ură, de dispreţ, de disperare, de scârbă... Suferinţa înjositoare la care a fost supusă a îndârjit-o, iar în final a devenit înţelegătoare şi caldă, apropiindu-se cu o iubire aproape biblică de călăul ei.

Spectacolul cu această piesă scurtă, prezentat la Studioul teatrului a durat aproape o oră; a fost o oră în care publicului i s-a oferit, dacă nu o capodoperă, cel puţin un spectacol-eseu scris cu multă dragoste, lucrat îngrijit, jucat cu profesionalism şi care, după ani buni, a constituit şi un examen pentru autorul care are de învăţat încă nu puţine lucruri despre complicata cale a piesei de teatru către scândura scenei...

Teatrul de Stat Oradea. Trupa „Iosif Vulcan" – Victima şi călăul **de Paşcu Balaci. Regia artistică: Adrian Moraru. Scenografia: Oana Cernea. Cu: Anca Sigmirean/Angela Tanko (*Victima*). Şerban Borda (*Călăul*). Data premierei: 29 mai 2007.**

O nouă întâlnire cu poezia lui Marin Sorescu

În anul de graţie 1989, actorul Petre Panait a prezentat la Sala Studio a Teatrului din Oradea un recital intitulat ***Duminica oamenii n-au porecle***. Impreună cu secretara literară (E. Pop) au alcătuit un scenariu, în principal din volumele *La lilieci,* dar adăugând şi câteva poezii din alte volume ale unuia dintre cei mai importanţi poeţi români, Marin Sorescu. Regizorul Ioan Ieremia l-a îndrumat atunci pe actorul care, oltean fiind şi el, a rostit admirabil versurile poetului, scoţând astfel la iveală înţelesuri periculoase adesea şi care puteau să scape cititorului, la o lectură superficială. Trimiterile clare la situaţia dezastruoasă a României comuniste, la viaţa cotidiană, au atras simpatia publicului, aplauzele la diverse momente, însemnând limpede că spectatorii au înţeles perfect despre ce povestea actorul acolo.

Succesul a fost imens. Spectacolul s-a jucat de aproape 30 de ori. Publicul era fermecat, dar şi surprins de curajul actorului de a spune atâtea lucruri ce se spuneau cu teamă, voalat, dar erau destul de explicite până la urmă: critici la adresa

Petre PANAIT

conducerii de partid, a duplicității, a sărăciei, aluzii la prezența peste tot a informatorilor şi securiştilor, la privațiuni de tot felul: căldură, lumină, cenzură, etc.

Temutul critic Valentin Silvestru a venit să vadă spectacolul – a cărui durată era de o oră şi 20 de minute – şi a scris o cronică în care lăuda deopotrivă talentul actorului şi profunzimea poeziei soresciene.

Nu acelaşi lucru s-a întâmplat însă cu şefa de la Propagandă care, din „informațiile" primite de la un spectator (citeşte „securist") care a văzut spectacolul la sala din Băile Felix, „rezultă că este un spectacol periculos, plin de aluzii incorecte la viața noastră şi la politica de partid". Drept care, ne sfătuia „să ne băgăm mințile în cap" şi să scoatem tot ce nu e sănătos în spectacol. Replicile noastre n-au întârziat să apară, fireşte în apărarea spectacolului, mai ales că ea nu-l văzuse (nu ştiu cum de i-a scăpat, căci de altfel vedea tot). Am răspuns prompt că toate, dar absolut toate poeziile, au fost publicate în volume, ca atare, nimic nu e „de la noi" în scenariul spectacolului. Aşa că nu ştim la ce se referea individul acela.

Era parcă şi în ea o teamă şi o vigilență sporită, care azi ne spun mult, dar atunci nimeni nu îndrăznea să se gândească la o schimbare atât de radicală.

După '90, nu ştiu din ce motive, spectacolul nu s-a reluat. Şi iată că, după mulți ani, actorul Panait a dorit să rostească din nou versurile lui Marin Sorescu tinerilor de azi, poate şi din curiozitate, să vadă ce impact mai au ele asupra lor.

Scenariul – semnat tot de cei doi colegi – este altul, destul de diferit de primul, regia o semnează interpretul. Muzica aleasă este a lui Tudor Gheorghe, ea sună admirabil, însoțind momentele-cheie ale recitalului; decorul e simplu, costumul, ce să mai vorbim, o cămaşă țărănească şi un pantalon de „orăşean", miza rămânând Poezia şi Actorul.

Petre Panait spune frumos şi cu tâlc poeziile pline de adevăr, de o sinceritate cuceritoare ale lui Marin Sorescu. Multe dintre ele nu mai au puterea aluzivă, dispărând şi „țintele" de dinainte de '89. Rămâne însă modul seducător în care actorul ştie să acapareze şi să rețină atenția şi simpatia publicului: el povesteşte inteligent, cursiv, cu umor, câteva întâmplări vesele şi triste din viața satului oltenesc. Multe valabile şi azi – dovadă că schimbările se produc încet. Publicul râde în hohote sau cade pe gânduri. „Genial acest Marin Sorescu!" – a exclamat un tânăr student medicinist la finalul unei reprezentații. Şi noi ne-am declarat de acord cu el.

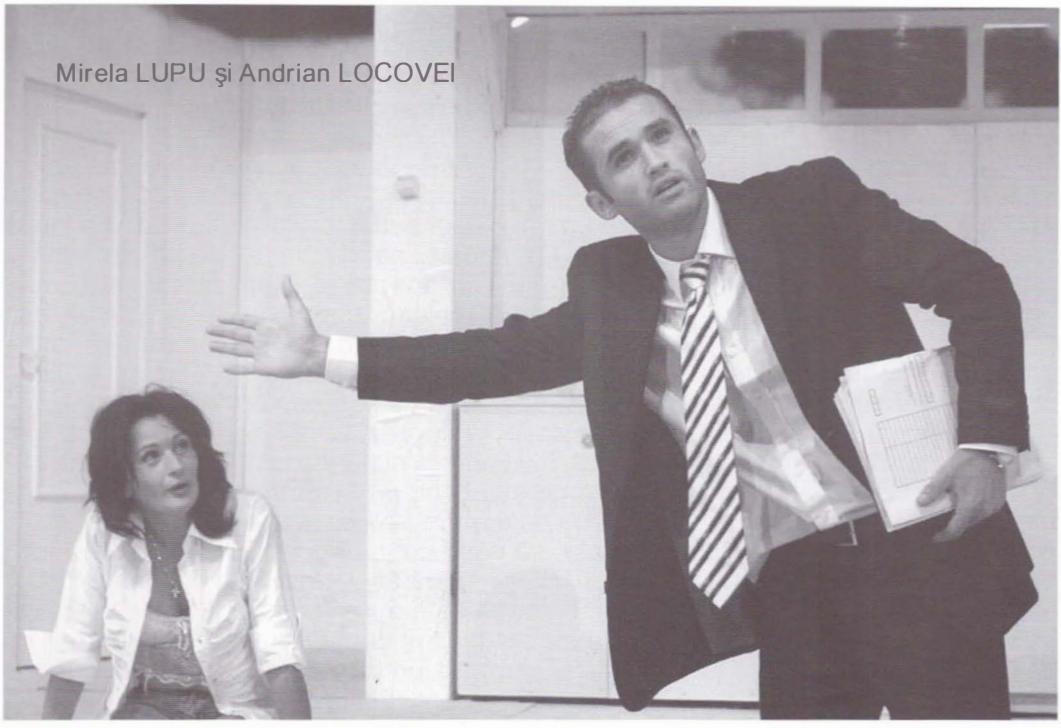
Teatrul de Stat Oradea – Duminica oamenii n-au porecle **de Marin Sorescu. Scenariu de Elisabeta Pop şi Petre Panait. Un spectacol semnat: Petre Panait. Interpretează: Petre Panait. Premiera: 3 februarie 2008.**

Secretul râsului în cascade

Ideea directoarei artistice a Trupei „Iosif Vulcan" a teatrului orădean – Elvira Platon Râmbu – de a căuta noi spații de joc pentru instituția aflată de mai bine de un an în reparații generale, se dovedeşte ingenioasă, producțiile teatrale găsindu-şi astfel scenele potrivite.

Stagiunea 2008/2009 a debutat cu o comedie, gen de altfel îndelung aşteptat de publicul orădean, căruia, trebuie să recunoaştem, teatrul nu i-a prea rămas dator în ultima vreme.

Conducerea teatrului i-a îngăduit actorului Sebastian Lupu să monteze, în colaborare cu Teatrul pentru Copii şi Tineret ARCADIA, un scenariu propriu după celebra comedie a lui Neil Simon, ***Desculț în parc***, comedie în care au strălucit, pe ecran, acum mulți ani, Robert Redford şi Jane Fonda.



Mirela LUPU şi Andrian LOCOVEI

Ileana IURCIUC şi Andrian LOCOVEI

Ei bine, Sebastian Lupu dovedeşte, cu acest spectacol, talent regizoral: el a alcătuit o distribuţie inspirată, adică foarte bună; rolurile celor doi tineri însurăţei le acoperă cu farmec şi tinereţe Mirela Niţă Lupu şi Andrian Locovei, cuplul „bătrânilor" fiind încredinţat actorilor Ileana Iurciuc şi Ion Abrudan, veterani" cu numeroase personaje şi de comedie la activ, lui rezervându-şi cu modestie rolul episodic al instalatorului. Nu în ultimul rând a apelat la scenografa Vioara Bara, o artistă al cărei talent remarcabil nu mai intră de mult în discuţie, ceea ce, să recunoaştem, a fost de bun augur, cadrul creat de ea pe scena destul de mică a Teatrului ARCADIA dovedindu-se exact ce indica autorul: un apartament minuscul, total impropriu pentru doi proaspăt însurăţei, modeşti din punct de vedere material, siliţi să accepte să locuiască la ultimul etaj, al şaselea, într-un bloc fără lift, în care, pe deasupra, mai şi plouă prin luminator, iar dormitorul e cât o cămară de alimente. De fapt, o bună parte din hazul comediei tocmai de aici rezultă: din neplăcerile produse de înghesuita locuinţă unde nimic nu funcţionează, în afară de promptitudinea cu care vecinul, un crai bătrân, chiriaş rău platnic, căruia i s-a interzis accesul pe uşa principală, trece nonşalant, la orice oră din zi şi din noapte prin apartamentul tinerilor săi vecini.

Dacă adăugăm la toate acestea colaborarea cu actorul Richard Balint – talent multilateral – interpret excepţional al cântecelor americane, servite uneori ca un binevenit contrapunct, înţelegem priceperea de care a dat dovadă Sebastian Lupu în atragerea unor colaboratori valoroşi.

Actorul-regizor şi-a propus să facă un spectacol de comedie „pe bune", fără sofisticării şi fără alte găselniţe şi inovaţii regizorale, doar apelând la câteva gaguri de bună calitate, încercând să-şi îndrume delicat colegii şi să evite elegant kitschul şi prostul gust. Drept care a dedicat spectacolul regretatului actor ION MÂINEA, plecat de curând dintre noi, de la maestru învăţând el şi nu numai el, ce înseamnă un joc sincer şi cinstit într-o comedie realistă.

Dacă în rolurile celor doi tineri căsătoriţi evoluează cu o energie debordantaă şi cu o poftă imensă de joc, actorii Mirela Niţă Lupu (*Corrie*) şi Andrian Locovei (*Paul*), adorabili şi convingători în scenele de amor, rezolvate totuşi cu decenţă şi cu un bun-gust remarcabil, în rolurile soacrei (*Ethel*) şi, respectiv, al vecinului (*Victor Velasco*), mare amorez, cuceritor incurabil, actorii Ileana Iurciuc şi Ion Abrudan atrag, fără nicio îndoială, cele mai multe aplauze, ei construindu-şi atent fiecare apariţie, găsind, desigur împreuna cu colegul lor, acum în calitate de regizor, câteva ticuri şi nu puţine gaguri de un haz irezistibil, cum sunt, de pildă, scenele în care ginerele o aduce, gâfâind, pe mama soacră în spate pe cele şaizeci sau şaptezeci de trepte, ticul soacrei de a-şi sufla de câte ori e emoţionată şuviţa rebelă de pe frunte, uimirea şi stupefacţia ei când se trezeşte, după noaptea petrecută cu Victor, într-un halat şi cu papucii unui bărbat, ca sa nu mai spun de scena în care Victor aduce mâncarea specială la petrecere şi o descrie cu lux de amănunte, spre hazul unui public ce nu se mai poate opri din râs.

Cu acest spectacol orădenii nu vor revoluţiona teatrul, evident, nici nu şi-au propus aşa ceva: dezideratul lor a fost acela de a-şi binedispune spectatorii. Ceea ce, cu siguranţă, au şi reuşit.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Desculţ în parc **de Neil Simon. Scenariul şi traducerea: Sebastian Lupu. Regia: Sebastian Lupu. Scenografia: Vioara Bara. Ilustraţia muzicală: Richard Balint şi Sebastian Lupu. Cu: Andrian Locovei (*Paul Bratter*), Mirela Niţă Lupu (*Corrie Bratter*), Ileana Iurciuc (*Ethel Banks*), Ion Abrudan (*Victor Velasco*). Data premierei: 13 septembrie 2008.**

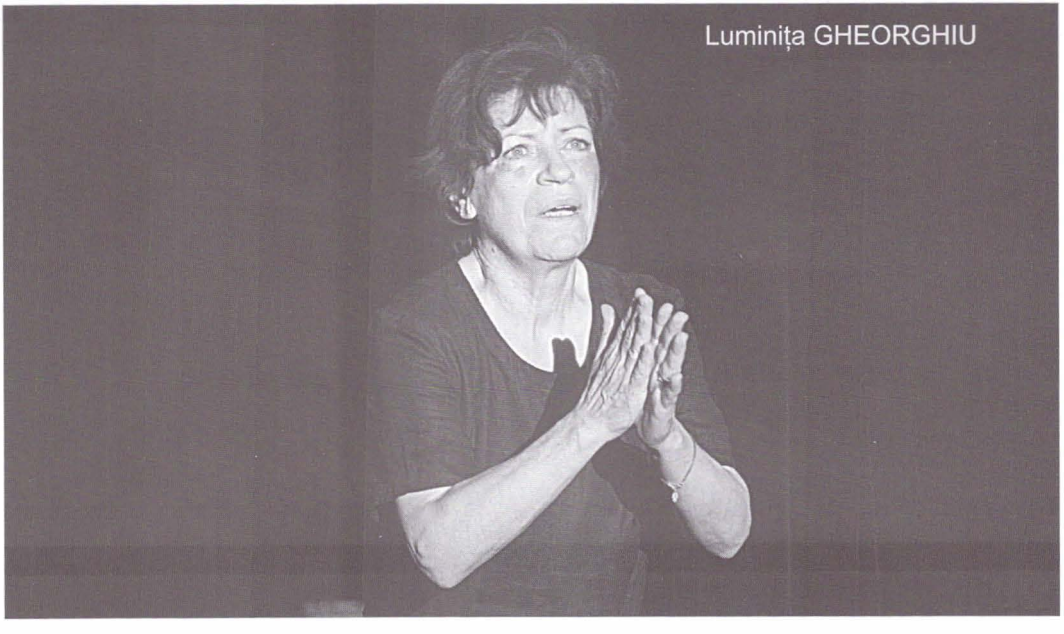
Adrian MIHALACHE

Trista Europă Centrală

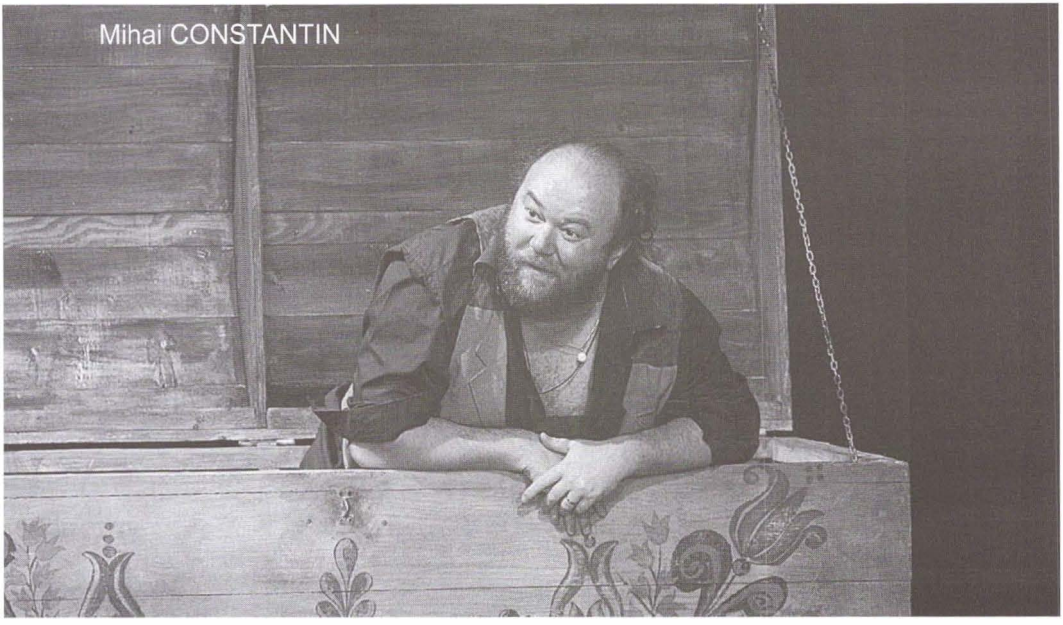
Schwajda György s-a remarcat atât ca dramaturg, cât şi ca regizor. În această ultimă calitate, a montat, între altele, *Furtuna* lui Shakespeare la noul şi impunătorul Teatru Naţional Maghiar, situat pe malurile Dunării, în partea de sud a Budapestei. Spectacolul a făcut senzaţie, mai ales datorită muzicii lui Vangelis. Regizorul s-a fotografiat ciocnind un pahar cu compozitorul, mediatizându-şi, astfel, cu succes, imaginea. Ca dramaturg, scrie piese de la şaptesprezece ani, reuşind să se vadă tradus chiar în franceză.

Piesa ***Imnul*** sau, cum a vrut traducătoarea Bara Hajnal, ***Ajutorul***, este repetitivă, monotonă şi tristă. Un cuplu mizerabil îşi începe ziua la masa din bucătărie, unde femeia găteşte cu sârg, iar bărbatul se recompune cu greu, după beţie. El pleacă la slujbă, ducând în servietă hrană pentru sine, dar şi resturi imunde, pe care le valorifică, vânzându-le ca hrană îngrijitorului unui vultur. Vine seara târziu, ameţit, iar la miezul nopţii îşi bate nevasta, cântând, în gura mare, imnul naţional maghiar. Ritualul se repetă zilnic, spre exasperarea vecinilor, care vor să lichideze sursa de zgomot, dezordine şi infecţie. Atenţionaţi, ajutaţi, amendaţi, asiguraţi de către diverse organizaţii guvernamentale sau pur şi simplu civice că totul este pentru binele lor, ei ajung să-şi piardă custodia copiilor, ca şi raţiunea de a trăi.

Personal, mizerabilismul nu mă încântă, după cum mizeria nu mă sperie. Regizoarea Alice Barb a intuit, însă, fiorul dramatic al textului şi i-a făcut şi pe spectatori să-l simtă. Repetiţia din text este dezvoltată, în spectacol, ca formă de sonată. Temei înfruntării dintre sexe, la început, surdă, mocnită, i se opune cea a tandreţei, întâi sugerată, apoi, afirmată. Împletirea este subtil realizată, iar confruntarea, bine controlată şi atent potenţată. Repriza duce situaţia spre un final tragic, de mare impact emoţional.



Luminiţa GHEORGHIU



Alice Barb a „orchestrat" piesa, făcând, dintr-o muzică de cameră, o simfonie. Ea a amplificat corporalitatea, introducând prezența mută a copiilor. A dus până la ultimele consecințe conflictul, adăugând finalul mistuirii în foc a protagoniştilor. A potențat dramatismul prin cântecele ungureşti de jale, care alcătuiesc, prin ele însele, un scenariu muzical, bine integrat celui teatral. Scenografia datorată Sorinei şi lui Vladimir Iuganu nu decorează scena, ci participă în mod expresiv la distrugerea totală a lumii celor incapabili să lupte, să reziste, să (se) învingă. Fereastra suspendată foarte sus, sugerând viața în subterană, lasă să pătrundă ninsoarea purificatoare, sub care-i vedem doar pe copiii încă puri. Regizoarea a realizat o gradație subtilă a scenelor care, în text, rămân repetitive. A lucrat cu actori admirabili, dar nu i-a lăsat, pur şi simplu, în voia lor. Luminița Gheorghiu şi Mihai Constantin au fost puternici, impresionanți, pătrunzători, au urcat la culmi de expresivitate, dar nu s-au prăbuşit niciun moment în prăpastiile emoționale ale melodramei. Regizoarea a lucrat cu o minuțiozitate de bijutier, stă ca dovadă, între altele, scena admirabil gradată, în care femeia iese treptat din lada cu cărbuni, după o noapte de suferință. Tranşarea, în timp real, a unui autentic cap de porc şi tocarea imensei verze „adevărate" nu țin de naturalism, cum ar părea la prima vedere, ci de o gândire originală asupra recuzitei şi a impactului ei emoțional.

Un merit al spectacolului este atemporalitatea. Nu se aude „imnul" despre care se vorbeşte atât. Aşteptăm degeaba să se intoneze *„Doamne, ocroteşte pe maghiar"*. Nu există însemnele vreunei perioade istorice anume, fie ea fascistă, comunistă, postcomunistă, de tranziție sau de altă natură. Nu este o piesă care se petrece neapărat „în zilele noastre", dar este clar că se întâmplă într-un stat central-european. Metafora finală a vulturului, imperfectă formal, pune o pecete chezaro-crăiască asupra întregului conflict. Ne aflăm în zona de penumbră, unde se ascund cei mai mulți sinucigaşi, pe care poate i-am putea salva, ademenindu-i către teatru.

Teatrul Metropolis şi ArCuB, Bucureşti – Ajutorul (Imnul) **de Schwajda György. Regia, scenariul şi ilustrația muzicală: Alice Barb. Scenografia: Sorina şi Vladimir Iuganu. Cu: Luminița Gheorghiu, Mihai Constantin, Ioana Anton, Diana Andreea Bocan, Dan Aştilean, Corina Negrițescu. Data premierei: 2 octombrie 2008.**

Ruxandra ANTON

Viitorul e un lux

Tot ce se dă, spectacolul montat de Eugen Făt la Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați, după textul lui Ioan Peter, cu patru actori debutanți şi un colaborator al teatrului brăilean „Maria Filotti" dovedeşte încă odată potențialul şi talentul tânărului regizor, pentru că spectacolul lui de debut, *Femeia ca un câmp de luptă* de Matei Vişniec, este un succes al acestui teatru. Aşa cum a declarat Eugen Făt, din textul de 78 de pagini al piesei a păstrat doar 3, cu situațiile propuse de autor, restul fiind construit de el sau de actori chiar şi prin text spontan, creat la repetiții. Cam asta e povestea adaptării textului. Spectacolul se joacă în Sala Studio ca şi cum s-ar juca pe o scenă îngustă, fără posibilități de gradene, însă e pretabil şi pentru sala mare a teatrului. În laboratorul montării se află acel fluid al imaginarului făcut să deruteze, să problematizeze, să incite. Se mizează mult pe imagine, pe semne teatrale, suprarealiste în cea mai mare parte, pe o coloană sonoră impunătoare (Portishead cu „Undenied", muzică țigănească interpretată de Mio Mio), augmentată de pasaje muzicale live şi pe povestioare-cheie care dau indicii clare despre personaje. Ansamblul este alcătuit din schițe fin trasate unor situații din peisajul emigrării, tratate în maniera teatrului absurd. Cei trei adolescenți sunt urmăriți pornind de la decizia de a emigra, opreliştile întâlnite şi până la eşecul acestui pas. O soluție bună din punct de vedere regizoral este cea a pregătirii spectatorului prin atmosfera creată înaintea reprezentației. Un înger aşteaptă în fața cortinei transparente şi fotografiază spectatorii, în timp ce, în spatele cortinei, un chitarist cu mască de diavol scoate acorduri lineare. Viziunea regizorală privind profilul psihologic al emigrantului este frustă, critică şi puternic conturată înspre patologia retardaților. Ei nu ştiu de ce şi încotro se îndreaptă. Însuşi faptul că personajele nu au nume poartă amprenta acestei intenții: ei sunt doar un *unul*, *altul*, *celălalt*, *îngerul.* Infantilismul este subliniat şi prin faptul că unul dintre băieți nu se poate despărți de sconcsul lui împăiat, Moloko. Nu întâmplător un animal împăiat are nume, în timp ce personajele nu au; intenția de generalizare este ca o sentință asupra mentalității oricărui emigrant. Deruta lor este descrisă scenic printr-o imagine plastică: cei trei, aflați în spatele unei cortine transparente, mută şase valize dintr-un loc într-altul, se ciocnesc între ei, iar când epuizează toate posibilitățile de aranjare a valizelor se întreabă perplex: „Ce facem acum?". Motivațiile emigrării sunt puerile: „dacă o să cântăm, o să-mi găsesc femeia mea". Drumul emigrării este sinuos şi nesincronizat cu cei rămaşi în țară: bunica şi-a dorit ca nepotul ei să fie un prinț, dar nu să plece de acasă. Totul se derulează ca într-un vis ce se transformă uneori într-un coşmar unde țipătul se aude în surdină: scenele cu îngerul care fumează, cu băiatul care are drept prieten un şobolan, cu cel care înghite ceasul, cu hoțul care-i jefuieşte în tren de portofelul ce arde sau cu vameşul care mănâncă flori. Foarte bine este realizată scena înotului, atunci când băieții sunt nevoiți să sară din tren fiindcă nu aveau bilet, la trecerea peste un pod din Franța. Mai puțin reuşită este scena crosului Europei pentru viză; toți par să fi abandonat cursa încă din start şi totuşi unul dintre ei iese învingător. Epuizați de foame recurg la această soluție, deşi erau angajați la un bar de noapte unde cântau fără a fi plătiți. O puternică ironie transpare în scena recitalului băieților, o imitație kitsch a lui Elvis Presley. Există şi o scenă în care mesajul nu ajunge la spectator: lângă valizele aşezate

pe trei coloane cei trei îşi pun ochelari de motociclist, îşi aprind ţigările şi ciocănesc în valize ca într-o uşă, pe rând, ca şi cum sunetul s-ar propaga de la unul la altul, îmbrăţişează valizele şi îşi spun marile lor dorinţe pe care le văd realizate dincolo de graniţă. Povestirea despre iepuraşi sau cea despre descifrarea viselor de pe chipul oamenilor şi amestecarea lor cu cele personale dau o notă de poezie spectacolului. Umorul de o coloratură aparte, ca un zâmbet amar, face suportabilă imaginea dezolantă a condiţiei emigrantului român. Scena cu minora ajunsă în acelaşi club de noapte, jucată cu destulă stângăcie de Tania Ganea, ar fi putut să dea o notă mai gravă demersului teatral. Deşi în cheie suprarealistă, costumul şi recuzita vameşului, interesante vizual, nu justifică o motivaţie şi nu elucidează care viciu al breslei este parodiat. Pasajul în care se intervine cu ştiri media ce prezintă statistic diferenţele dintre nivelul de trai din diverse ţări, cu un oarecare umor, rupe spectacolul, dă o notă discordantă în registrului regizoral, mult prea explicit. Era deja clar că „e-ngrozitor că eşti aici, pentru că locul acesta are ceva ce tu nu ai" şi că „viitorul e un lux" acasă. Remarcabilă este transpunerea în cele cinci personaje, absolut diferite, a actorului Alin Florea. Un joc destul de fluent, sensibil şi convingător îl au şi ceilalţi trei actori: Cosmin Panaite, Iulian Costea şi Marius Smântână, cu o notă mai sus fiind primul menţionat. Finalul spectacolului nu este suficient de vizibil, lucru ce se poate datora şi jocului anemic al actriţei Tania Ganea. Dincolo de unele neajunsuri care decurg dintr-o bogăţie imaginativă prea stufoasă a regizorului, neţinută întotdeauna sub un control logic, sau din unele scăderi ale jocului actoricesc, spectacolul propus de Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galaţi, are o notă proaspătă, atractivă şi interesantă.

În prim-plan, Alin FLOREA

OPERĂ, BALET, DANS

Luminița VARTOLOMEI

Brățara Angelinei

Cine şi-ar închipui, citind acest titlu, că rândurile de mai jos se referă la ***Cenuşăreasa*** lui Gioacchino Rossini??? Ei bine, adaptând liber cunoscutul basm popular consemnat de către cei mai mari povestitori ai literaturii pentru copii (Charles Perrault şi Frații Grimm), libretistul Jacoppo Feretti a făcut ca numele eroinei să treacă înaintea poreclei ei (păstrată doar pentru titlul operei: *La Cenerentola*), iar regizorul Peter Pawlik a desăvârşit schimbarea istoriei, înlocuind cu o brățară condurul pierdut în fuga de la bal!

Nu este, de altfel, nici singura şi nici cea mai semnificativă modificare întreprinsă de către regie în datele poveştii şi chiar în acelea ale libretului – motiv pentru care, cel puțin în două rânduri, jocul scenic contrazice flagrant (şi total nemotivat dramaturgic) cântul vocal: în locul vălului menționat în text, Angelina se ascunde înapoia unor ochelari de soare uriaşi; după ce răsună îndemnul

„Să mergem la masă!", soliştii se cațără pe cele două canapele, iar în spatele lor toată lumea dansează, țopăind într-un picior...

Pe de altă parte, însă, multitudinea de elemente inventate de către artistul austriac îmbogățeşte cât se poate de legitim acțiunea comediei, „mobilând" în spiritul partiturii rossiniene numerele muzicale, altminteri statice din punct de vedere vizual. Astfel, coriştii joacă tenis, folosindu-se de rachete... ca în pantomimă: primesc pase, bat mingea în pământ (în ritm!) şi servesc (cu zgomot de geam spart), apoi se prefac că suflă în diverse instrumente muzicale sau ciupesc corzile chitarelor.

Obiectele de recuzită „joacă" şi ele, intens: fierul de călcat al Angelinei slujeşte drept armă, la început fiind mânuit împotriva ei de către Clorinda (una dintre surorile vitrege), iar în final de către Don Magnifico (tatăl, aici tot vitreg!), în lupta „celor trei răi" contra „celor trei buni"; lampadarul îl ascunde la un moment dat pe Don Ramiro (Prințul din povestea originară), apoi se prăbuşeşte măturat de furtună, iar la sfârşit – împreună cu scaunele – ia parte la încăierarea generală.

La fel de inspirat se dovedeşte Peter Pawlik în individualizarea personajelor: *Clorinda* (Anna Mirescu, soprană cu o voce de calitate şi bine lucrată, capabilă să transforme plânsul în cânt şi cântul în plâns, într-o arie de imensă dificultate, unde doar vreo două imprecizii intonaționale i-au scăpat) îşi tratează surplusul de greutate cu mişcări de gimnastică şi chiar de balet, iar cealaltă soră vitregă – *Tisbe* (Antonela Bârnat, mezzosoprană cu timbru cald şi autenticitate stilistică) – îşi înfrumusețează părul şi unghiile, ambele eroine vădind un desăvârşit prost gust vestimentar (mai ales sub raport cromatic); *Don Ramiro* (Hector Lopez, „stranierul" din echipa permanentă a Operei noastre Naționale, tenor cu multiple disponibilități vocale şi scenice) şi valetul său *Dandini* (Vicențiu Țăranu, bariton pe care bogata experiență deja dobândită în teatrul liric bucureştean îl determină să manifeste o mereu mai amplă dezinvoltură muzicală şi actoricească: „Eloquenza sublime", cum spune aria sa, de o coloratură periculoasă pentru orice voce gravă) fac schimb de roluri, ceea ce dă naştere unor situații de tot hazul; *Angelina* (Mihaela Işpan, mezzosoprană cu un glas ce dispune de marea mobilitate solicitată de partitura rossiniană), prezentată drept servitoarea familiei, îşi dezvăluie adevărata identitate într-o confesiune derulată ca la psihiatru (adică... întinsă pe canapea), iar relația ei cu Don Ramiro este contradictorie, marcată fiind când de timiditate (lovită de o irezistibilă dragoste la prima vedere, scapă din mâini tava cu ceştile de cafea, iar apoi cântă duetul stând – total atipic! – la mare distanță de partenerul ei şi rostindu-şi către sală aparté-urile) şi când de gesturi prea îndrăznețe (trimite bezele, se unduieşte provocator ş.a.); *Don Magnifico* (Radu Pintilie, bas buf pentru care aria despre visul măgarului reprezintă o probă de foc trecută cu brio) se propteşte caraghios în unele silabe începând cu sunetul **p**, este brutal chiar şi cu fiicele lui bune (ajungând în cele din urmă să le bată cu cravaşa!), râde stupid şi plânge ipocrit (suflându-şi nasul cu zgomot), îşi schimbă vocea în diverse chipuri pentru a sugera persoanele care i s-ar putea adresa cu petiții şi plocoane, iar atunci când este numit pivnicer apare ieşind dintr-un butoi, beat şi cu câte o sticlă de vin în fiecare mână, spre a dicta un decret pentru protecția vinului împotriva... botezului cu apă; în fine, substituindu-se Zânei Bune din poveste, *Alidoro* (baritonul

italian Marco di Sapia, pe drept cuvânt vedeta spectacolului prin faptul că unește sensibilitatea cântului cu subtilitatea jocului) se deghizează în călugăr-cerșetor pentru a pune la încercare carac celor trei fete, iar când mai apoi se deconspiră devine un fel de păpușar (nu întâmplător, septetul „Questo nodo" e cântat cu gesturi de marionete încurcate în propriile sfori), la a cărui comandă răspund până și decorurile, uneori afectând chiar personajele aflate în acțiune (Angelinei i se ia pur și simplu canapeaua de sub ea!).

Funcțională, scenografia celor două artiste croate (reprezentând contribuția menționată pe afiș a Teatrului Național Zagreb la această coproducție sponsorizată de Central & Eastern European Musiktheater) este din păcate destul de neinspirată: decorurile Vesnei Rezic, schimbate la vedere, sunt deosebit de terne (tapetul cu cozi de păun ce acoperă pereții baronului scăpătat este mai mult urât decât uzat, deși se presupune că locuința a fost decorată de către vechii ei stăpâni, părinții Angelinei, căreia Don Magnifico recunoaște a-i fi furat averea; una dintre ariile acestui personaj este ilustrată prin proiecția pe un ecran, greu de distins din fundul sălii; doar zidurile lucind metalic ale palatului princiar – arcuite și mobile, glisând în chip diferit și schimbând prin curbura lor perspectiva spațiului de joc – merită interesul spectatorilor), iar costumele Barbarei Bourek par a fi încropite la repezeală, din haine și încălțări adunate la întâmplare din magazia teatrului (excepție fac doar ținutele voit stridente ale celor două surori vitrege, căci altminteri până și rochia de bal – neagră! – a Angelinei este nepotrivită cu situația fetei de măritat).

Din punctul de vedere pur muzical, la premieră – sub conducerea dirijorului Adrian Morar – au surprins pe de o parte atacurile ușor șovăielnice și creșterile cam debile ale orchestrei (pornite foarte de jos, dar explodând prea anemic pentru compozitorul supranumit „Signor Vacarmini"), iar pe de altă parte tocmai prejudicierea glasurilor de către instrumente (cvartetul vocal din primul act aproape că nu se putea auzi); lucru ciudat, dacă ținem seama de faptul că în stagiunea precedentă partitura operei *La Cenerentola* fusese prezentată în versiune de concert... (Atunci, marea atracție fiind Ruxandra Donose; acum – regia lui Peter Pawlik, nimeni altul decât soțul celebrei noastre mezzosoprane!). În schimb, numerele de ansamblu (și îndeosebi cele mai solicitante: sextetul de coloratură și septetul în staccato) au sunat admirabil, ca și corurile inegalabilului maestru Stelian Olariu.

Dar spectacolul acesta dispune nu de una, ci de trei distribuții (aproape) diferite, care au evoluat în tot atâtea seri consecutive, premiera oficială fiind desemnată cea de a doua; poate că, dacă aș fi putut asista și la celelalte două reprezentații, impresiile mele ar fi fost și mai entuziaste...

Opera Națională București – Cenușăreasa **de Gioacchino Rossini. Libretul: Jacoppo Feretti. Conducerea muzicală: Adrian Morar. Regia: Peter Pawlik. Decorurile: Vesna Rezic. Costumele: Barbara Bourek. Cu: Mihaela Ișpan (*Angelina*), Hector Lopez (*Don Ramiro*), Vicențiu Țăranu (*Dandini*), Radu Pintilie (*Don Magnifico*), Anna Mirescu (*Clorinda*), Antonela Bârnat (*Tisbe*), Marco di Sapia (*Alidoro*). Data premierei: 21 iunie 2008.**

Aluzii şi ambiguitate

Sunt 11 ani de când Răzvan Mazilu s-a impus spectaculos în baletul contemporan românesc, grație primului său *one-man show* (*Jocul de-a Shakespeare*, pe care l-a născocit pentru el Ioan Tugearu), iar similara lui întreprindere de acum, ***Umbre de lumină*** (creată după chipul şi asemănarea sa de către Philippe Théret), nu poate să nu incite la o dublă comparație: între cei doi coregrafi mai întâi, şi apoi între dansatorul de odinioară şi cel de astăzi.

Ei bine, oricât ar părea de ciudat, după opinia mea nici autorul şi nici interpretul de atunci nu au motive să fie invidioşi! Deşi între timp arta dansului a evoluat substanțial, grafica mişcării proiectate de către Ion Tugearu îmi pare şi la această oră mai variată, mai îndrăzneață, mai interesantă; iar nivelul performanței interpretative (fizică, dar şi spirituală) a lui Răzvan Mazilu era la vremea aceea atât de aproape de perfecțiune, încât nici nu putea fi depăşit în prezent, cu toate că în anii care au trecut personalitatea artistului s-a împlinit şi s-a... multiplicat: balerinul nu numai că a devenit dansatorul complex, pentru care (din cele văzute de mine, doar) pe lângă Ion Tugearu (*Anna Karenina, Revelație, Casa Bernardei Alba*) au mai creat, rând pe rând, românii Florin Fieroiu (*Călător în labirint, Prolog, Autoportret 1940, Cântec amar*), Alexa Mezincescu (*Roşu şi negru*) şi Gigi Căciuleanu (*Simfonia fantastică*), portughezii Claudia Martins şi Rafael Carriço (*Regele pierdut*), belgianul Marc Bogaerts (*Visul unei nopți de vară*) şi israelianul Amir Kolben (*Block Bach*), dar s-a şi revelat ca actor (în *Portretul lui Dorian Gray*), ba chiar şi în calitate de cântăreț (în *Willkommen* din *Cabaret*), iar promițătorul coregraf începător de atunci (cu piesele *Amândoi* şi *Neliniştе* obținuse deja, prin 1993 sau 1994, premiile competițiilor de la Iaşi şi Constanța) şi-a constituit un portofoliu cu lucrări de o incredibilă bogăție şi diversitate: de la numerele de balet din operă (*Mefistofele*) la acelea de dans modern din teatru (*Morți şi vii*), de la teatrul-dans (*Dama cu camelii, Portretul lui Dorian Gray, Block Bach*) la cabaret (*Willkommen*), de la eternul dans de salon (*Un tango más*) la acela actual de discotecă (*Urban Kiss*).

În schimb, pentru francezul Philippe Tréhet – conducătorul propriei sale companii şi autorul a 65 de creații, realizate şi pentru alte trupe prestigioase (din Olanda, Israel, S.U.A., Mexic, Brazilia, Venezuela, Islanda) – a monta un întreg spectacol cu un singur dansator constituie o situație cu totul aparte. Este, probabil, rațiunea pentru care coregraful s-a preocupat mai mult de construirea unei istorii a eroului

său şi mai puţin de imaginarea unui limbaj artistic original ca să o relateze. Marele avantaj îl reprezintă ambiguitatea de sensuri expresive ale poveştii dansate, cu alt înţeles pentru aproape fiecare spectator, căci cuprinde un evantai extrem de larg, deschis în jurul axei pe care o ilustrează drumul de la întuneric spre lumină pe care Răzvan Mazilu îl parcurge chiar şi la propriu: luptându-se cu bezna din care încearcă să se smulgă, prizonier printre drugii lucitori ai unei închisori gigantice (decorul îi aparţine tot lui Philippe Tréhet); lepădându-şi treptat veşmintele cernite, pentru a ajunge la albul imaculat al rochiei de mireasă (splendide – ca de obicei! – costumele Doinei Levintza); când gonit de imensele talazuri ce se sparg necontenit, şi când zbătându-se pradă agoniei, în vreme ce trupul său gol se înroşeşte progresiv, în patul însângerat de gestul sinucigaş (proiecţiile de fundal sunt realizate de Ronan Legendre); urmărind fantoma iubitei dispărute (soprana Anne Laure Savigny, în halucinantul *Addio del passato* deformat sonor şi vizual prin acelaşi procedeu al fragmentării şi suprapunerii) şi reîncarnând-o (în cel mai frumos, mai puternic şi mai emoţionant dintre momentele spectacolului, slujit admirabil şi de muzica lui Jean-Jacques Schmidely); în fine, alergând pe o şosea nesfârşită, care-l duce către soarele orbitor (*light-designer* – Grégoire Deforges), în cerul înstelat de artificii şi la chipul pruncului pierdut (sau poate nenăscut). Iar la sfârşitul acestui imens efort de durată, Răzvan Mazilu mai găseşte – incredibil! – resurse pentru a rosti versurile lui Ştefan Augustin Doinaş (*Astăzi ne despărţim*) cu siguranţa şi sensibilitatea unui recitator de profesie.

Fireşte că Philippe Tréhet n-are de unde să ştie, dar pentru admiratorii constanţi ai dansatorului şi coregrafului nostru o seamă de elemente din acest *one-man show* constituie aluzii la trecutele sale izbânzi artistice: filmul automutilării trimite cu gândul la *Dorian Gray* pozând nud pentru *Portretul* său, aria Violettei Valéry aminteşte de sfârşitul *Damei cu camelii*, iar dansul iubitei reîntrupate este o replică la travesti-ul *Bernardei Alba*...

Un singur lucru n-am înţeles: de ce spectacolul se intitulează în franceză *Les ombres alliées* (Umbrele aliate), iar în română... *Umbre de lumină*.

Teatrul Odeon – Umbre de lumină. **Coregrafia şi scenografia: Philippe Tréhet. Muzica: Jean-Jacques Schmidely. Costumele: Doina Levintza. Luminile: Grégoire Deforges. Proiecţiile: Ronan Legendre. One-man show cu Răzvan Mazilu. Data premierei: 10 octombrie 2008.**

Gina ŞERBĂNESCU

Diversitatea ca mod de a fi

Festivalul Internaţional de dans contemporan, ***Explore Dance Festival*** (Bucureşti, 14–19 octombrie 2008), organizat de Asociaţia Artlink, a ajuns la a treia ediţie şi a stat anul acesta sub semnul unui concept, *sharing*, prin care s-a dorit „împărtăşirea" unor modalităţi discursive ale artei contemporane graţie cărora diversitatea se impune ca o necesitate.

În ceea ce priveşte sfera interogaţiei despre obiectul real al dansului contemporan, ea nu s-a mai „limitat" doar la corp, mişcare, spaţiu, etc, termeni care au fost atât de des folosiţi în discursurile şi interogaţiile despre arta coregrafica, încât ei riscă să compună curând un dicţionar al limbajului de lemn al coregrafiei.

Corpul nu a mai fost privit ca realitate construită strict antropologic, el a fost aşezat sub microscopul înţelegerii lui ca realitate materială, concretă (*Meat Market*, coregrafia Marcel Leeman, Elveţia), sau ca instanţă prin care este filtrată tentativa de acces la un limbaj non-uman (*Concerto*, concept şi interpretare Ivo Dimchev, Bulgaria), ori ca un construct ce impune scheme prin care ne reconsiderăm limitele şi imaginea pe care o avem despre noi înşine (*Solum*, coregrafia şi interpretarea Mustafa Kaplan şi Filiz Sizanli), ca realitate expusă, performativă, fragilă, concomitent autocaricaturală şi ameninţată de atingerea narcisismului (*'50/'50*, coregrafie şi interpretare, Mette Ingvarsten). Acestea ar fi spectacolele din Festival în cadrul cărora apar abordări ale corporalităţii, care, considerate în ansamblu ar conduce la crearea unui *puzzle* aproape complet despre abordarea corpului ca substrat al discursului artistic.

Un câştig pe care l-a avut publicul spectator a fost generat de prezenţa unor creaţii, precum *Expensive Darlings* (coregrafia Maja Delak din Slovenia) sau *An attempt to understand my socio-political disposition through artistic research on personal identity in relationship to the Palestinian – Israeli conflict* (concept şi interpretare Tarek Halaby), în care sunt investigate condiţia femeii-artist, respectiv a artistului cu un background influenţat de originile sale palestiniene.

Ambele spectacole au purtat marca umorului; introspecţia, care avea ca ţintă cele două tipuri de condiţii doar în aparenţă diferite, era realizată concomitent cu detaşare şi implicare, publicul fiind părtaş la „împărtăşirea" frustrărilor sau idealurilor care conduc la acest tip de abordare a unui produs artistic.

Contextul coregrafic românesc a fost prezent în festival prin trei spectacole diferite ca problematică: *8 days a week* (coregrafia Eduard Gabia*), Cvartet pentru o lavalieră* (concept – Vava Ştefănescu) şi printr-o premieră, *Follow that Summer* (concept – Mihaela Dancs şi Rui Catalao).

Spectacolul Vavei Ştefănescu, deja cunoscut publicului din România, a avut loc la Librăria Cărtureşti, un spaţiu extrem de generos pentru ideea de bază a spectacolului: claustrarea a trei oameni, două femei şi un bărbat, într-o cabină telefonică, în care, timp de o oră, absenţa spaţiului le dilată sau după caz, le comprimă universurile, generând situaţii-limită prin care ajunge la lumină însăşi condiţia noastră.

Spectacolul lui Eduard Gabia jonglează cu problema identităţii, a limitei, corelată cu imposibilitatea, de fapt, de a detecta limitarea celuilalt, în condiţia asumării unicităţii absolute a individului. Se creează trasee şi spaţii în care absurdul intră într-o relaţie naturală cu sensul.

Spectacolul Mihaelei Dancs şi a lui Rui Catalao este o aprofundare a unui proiect prezentat ca *work in progress* la Mogoşoaia, în vara acestui an, în cadrul rezidenţelor coregrafice integrate programului european *Jardin d'Europe* şi tratează problema memoriei, a identităţii individului în raport cu accesul la sine şi la ceilalţi.

Din festival nu au lipsit discuţiile cu artiştii şi *workshopurile* care au accentuat necesitatea existenţei unei palete de discursuri artistice în care principalul rol îl au diversitatea ş coexistenţa unor modalităţi distincte, dar concomitent valide, de a aborda *performance*-ul şi dansul în contextul artistic internaţional contemporan.

Elena-Maria ŞORBAN

... più o meno, „La Rappresentazione do Anima et di Corpo"

Anul Domnului 1600, la Roma, istoria muzicii consemnează prima lucrare, clasificată ulterior ca oratoriu, a compozitorului Emilio de' Cavalieri, pe libret de Agostino Manni. Controversele nu s-au încheiat: operă sau oratoriu? Nu credeam s-apuc a o vedea vreodată – deşi, ca „reprezentare", era normal să fie pusă în scenă. Chiar pe plan mondial, operele baroce sunt delicatese rare... Iată însă că pe internet apare, totuşi, o versiune italiană pe dvd, aşa că va fi posibilă şi comparaţia...

Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc – ediţia 2008 – promitea aşadar, o atracţie deosebită. Regizor şi coregraf, Mary Collins mă entuziasmase cu spectacolul său inspirat din *Codex Caioni*, cel mai important manuscris muzical baroc transilvan, spectacol pe care îl văzusem la Sibiu şi la Cluj. Am aflat că acesta fusese prezentat la Miercurea Ciuc mult anterior – astfel încât am dedus că realizatoarea intenţionează aici un atelier şi că, probabil, vom avea ocazia să vedem versiuni mai coerente, şi pentru *Rappresentazione*.

Pentru cei mai mulţi, impactul iniţial negativ venea de la partiturile ţinute în mâini de cântăreţi – fiind puţin probabil să se gândească cineva că pe vremea aceea se cânta din note, şi pe scenă, fiindcă muzica era atât de recentă şi de trecătoare, că nu mai apuca să fie însuşită pe de rost – doar că aspectul era diferit. Dar să fim optimişti şi să apreciem calitatea autentică a vocilor, dicţia bună, depăşirea dificultăţii asumate: aceea de a aborda un stil muzical neobişnuit pentru muzicienii noştri. Soluţia care rămâne este, evident, rodarea spectacolului – pentru că, să zicem, 66% din cât s-a făcut în acest stadiu, arată că investiţia de talent şi efort merită să fie desăvârşită.

În stânga: Mary COLLINS. Scenă din *Corpo et Anima*

Oricum, nu e uşor să convingi astăzi, cu un subiect alegoric-moralizator, purtător al unui mesaj încadrat în ideologia contrareformei catolice: supremaţia sufletului veşnic faţă de vremelnicia corpului, disputa lor fiind agrementată de alte personaje, ca Intelectul, Timpul. Numai valoarea estetică ferm exprimată poate surmonta acest conţinut, perceptibil azi ca anacronic. Potenţialul există – pentru a-l evalua, voi porni din exterior. Costumele: bogate, aproape corecte (ochelarii protagonistului ar rămâne să fie aduşi în stilul epocii). Decoruri: fără, ceea ce se justifică prin genul spectacolului, aş fi dorit însă, nişte efecte care să sporească componenta vizuală a fundalurilor, fără a altera puritatea stilistică. Dansurile: mărturisind că aici, cultura mea nu este la nivelul necesar, îndrăznesc să afirm că au fost elocvente prin tipologie, eleganţă, dinamism, integrare în spectacol. Actoriceşte: mai este de câştigat dezinvoltură. Muzical: dirijorul englez Adrian Butterfield, cunoscut ca autoritate în materie, şi-a asumat conştient compromisuri care ies din stil, pentru sporirea eficienţei tehnice; rămâne de văzut dacă, pe măsura rodării spectacolului, acestea vor fi eliminate; cântăreţii şi ansamblul instrumental din Bucureşti, *Canticum Novum*, respectiv *Collegio Stravagante* – pentru a căror pregătire muzicală bazele au fost puse de violoniştii Mihail Ghiga şi Florin Ionescu, precum şi de clavecinista Irina Năstase –, au transmis mai ales intuitiv, caracterele stilistice ale partiturii.

A meritat? Dacă se va putea face şi restul de 33% şi dacă spectacolul va ajunge acolo unde poate fi cel mai util – la publicul din universităţile noastre muzicale şi teatrale –, sau chiar în lumea mare, atunci da, a meritat!

Câteva consemnări despre Festivalul de muzică veche din Miercurea Ciuc. Organizatorii nu au neglijat nici teatrul: spectacolele „teatrului de stradă" *Budapesti Utcaszínház* au arătat că inventivitatea se poate manifesta plenar şi cu respectarea completă a tradiţiilor, prin savuroase versiuni la *Mateiaş Gâscarul* şi *Jupânul Pathelin*. Şi o atenţionare: la Miercurea Ciuc au fost iniţiate, din acest an, cursuri de muzică veche şi de dansuri de epocă, de mare clasă, benefice inclusiv actorilor!

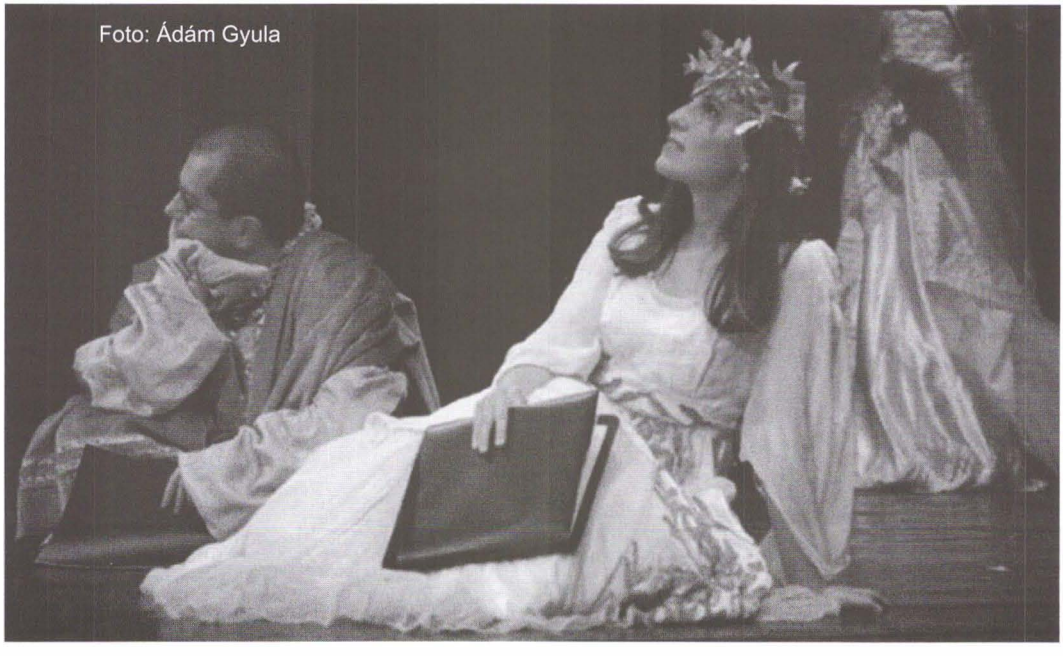


Foto: Ádám Gyula

CĂRȚI DE TEATRU

Adrian MIHALACHE

Comedia literaturii dramatice

Mircea Ghițulescu nu vrea să fie un istoric detaşat, ci unul implicat. El scrie ***Istoria Literaturii Române (Dramaturgia)*** (Editura Academiei şi Tracus Arte, Bucureşti, 2008), aşa cum G. Călinescu a scris *Istoria* sa, cu violent *parti-pris* în favoarea creatorilor şi împotriva denigratorilor. Amândoi au scris ca să convingă mentalitățile şi să învingă prejudecățile: G. Călinescu a demonstrat că avem o literatură de anvergură; Mircea Ghițulescu a probat că avem o dramaturgie de invidiat. Provocat şi indignat de cei care susțin cu superioritate că n-avem, pe scenă, nimic de arătat, că din ceea ce s-a scris în româneşte, ca teatru, nimic nu merită să fie citit, necum jucat, autorul îi striveşte cu o carte masivă, care apare ca argument strivitor, dar şi ca armament năucitor. „Nu ştim dacă dramaturgia românească este mare sau mică dar, în mod sigur, este necitită sau, cel mult, răsfoită" spune Mircea Ghițulescu (pag. 7). Iar el are condeiul suficient de sprinten pentru ca să ne stimuleze să o recitim şi să ne facă să regretăm că o vedem prea rar pusă în scenă.

Cartea este compusă ca suită de prezentări ale dramaturgilor, dar conexiunile dintre ei, relațiile de filiație sau de rivalitate sunt admirabil trasate. Dramaturgii analizați devin astfel personajele unei vaste comedii a literaturii, o comedie savuroasă, plină de poante şi fraze de efect. Asocierile puțin obişnuite abundă, ele sunt de multe ori surprinzătoare, fără să fie vreodată gratuite. Iordache Golescu, un pionier al dramaturgiei, trimite înainte, prin procedeele dramatice din *Barbu Văcărescul, vânzătorul țării*, direct la estetica lui Bertolt Brecht. Mircea Ghițulescu ne face să redecoperim farmecul şi actualitatea „cânticelelor comice" ale lui Vasile Alecsandri, arătând şi influența lor asupra lui Caragiale, niciodată mărturisită de acesta din urmă. Replica lui Nae Gâscănescu, din *Gură Cască om politic* sună excelent în contextul actual: „Timpurile sunt grele, politica Europei aşa şi-aşa". Eroul este un precursor simpatic al conului Leonida. Discutând teatrul lui Caragiale, Mircea Ghițulescu reuşeşte să spună lucruri noi. Observând că limbajul personajelor sale nu reproduce oralitatea naturală a timpului, el remarcă modul în care Caragiale a ştiut „să siluiască limba română, fără ca aceasta să se revolte, dimpotrivă, lăsându-se maltratată cu plăcere" (pag. 139).

Aşa cum Eliade, în *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, nu lăsa să transpară propria credință, Mircea Ghițulescu încearcă să împartă dreptatea, reprimându-şi uneori subiectivitatea. Se simte, totuşi, preferința pentru dramaturgii cu idei, cu replică vie şi simț al situațiilor teatrale, precum şi distanțarea față de reveriile prețioase, cu miză simbolică şi lipsite de nerv. Scriind despre alții, Mircea Ghițulescu scrie, de fapt, despre sine. Scrie despre ceea ce-l frământă, ne împărtăşeşte ceea ce gândeşte. Analizele îi prilejuiesc reflecții pătrunzătoare, cu semnificații care depăşesc obiectul de studiu. Despre Victor Eftimiu scrie că „ideile lui nu sunt nici profunde, nici surprinzătoare, ci juste şi oportune", pentru a adăuga apoi, ca „replică de efect": „Ai zice că au exact acea justețe care omoară arta" (pag. 202). Pornind de la această remarcă, Mircea Ghțulescu ar putea scrie o nouă carte sau, măcar, un eseu. Unele portrete de dramaturgi dovedesc că autorul are stofă de moralist. Iată cum îl descrie pe Paul Everac, într-un fragment care, prin eleganță şi profunzime, merită citat în întregime: „Alergic la extreme şi extremism, Paul Everac s-a

autocondamnat să suporte presiunile exercitate asupra centrului. Obiectivist, e în stare să descopere dreptatea tuturor, riscând să nu fie iubit de nimeni, pentru că iubirea este ea însăşi exces. El vrea să existe şi în actualitate, şi în durată, în contingent, dar şi în transcendent, să fie şi clasic, şi modern, şi european, şi neaoş. [...] Idealul lui Paul Everac este să placă tuturor" (pag. 419).

Nu cred că Mircea Ghţulescu să fi trecut cu vederea pe careva, care „este cineva" printre dramaturgi. A pornit de la începuturi şi a adus lucrurile la zi. Grija de a-i strânge laolaltă pe toţi, ca într-un *party* grandios, nu înseamnă că autorul şi-ar trata toţi „invitaţii" la fel, cu egală curtoazie. Pune în valoare ce are fiecare mai bun, dar nu trece cu vederea nimănui vreo greşeală de gust. Ştie să fie ironic, chiar mordant. Despre Ştefan Peca, un dramaturg al generaţiei Y, scrie că „pare a fi un om care vede prea multe filme proaste. [...] Superficial şi arogant, el îşi primeşte nu odată pedeapsa pentru păcatele sale şi limba română chinuită cu cruzime se revoltă şi refuză să-l mai asculte" (pag. 772).

Monumentală ca format, exhaustivă ca informaţie, cartea lui Mircea Ghiţulescu este, în acelaşi timp, seducătoare, ea oferind prilejul unei lecturi plăcute şi incitante. S-au strecurat câteva inexactităţi, ce-i drept, minore. „Tezele din iulie" datează din 1971, nu din 1972, iar eu sunt cu doi ani mai bătrân decât scrie acolo.

Constantin PARASCHIVESCU

Un liric lucid

Colecţia „Clubul dramaturgilor" a editurii „Palimpsest", coordonată de Ion Cocora, a publicat 23 de volume până în 2007. Printre ele, piese semnate de Gellu Naum, D.R. Popescu, Iosif Naghiu, Dinu Grigorescu, Peca Ştefan, Horia Gârbea ş.a. Ultimul, intitulat ***Data probabilă a morţii***, e al doctorului Constantin Severus Popa, colaborator al teatrului radiofonic, aflat cu al doilea volum în palmaresul colecţiei, după *Defileul cu sens unic*. Sunt două scenarii radiofonice şi două piese propriu-zise. Primele evocă personalitatea unor memorabili creatori români, stinşi la apogeul artei lor, dar din nefericire prea devreme pe firul vieţii, compozitorul Ciprian Porumbescu (*Balada la Genova*) şi genialul poet Mihai Eminescu (*Tu eşti om, nu Dumnezeu*). Ambii din leagănul de eroi şi legende ale ţării, dulce Bucovină, cu „Geniu-ţi romantic, munţii în lumină, / Văile în flori"! Ambii, răpuşi la al patrulea prag al vieţii, prea invidios parcă pe excepţionale înzestrări (vezi şi Mozart, Cehov). Piesele atacă realitatea, în registre parodice – cu săgeţile polemicii (*Data probabilă a morţii*), cu spada basmului (*Greuceanu şi mafia soarelui*). În demersul său dramatic, doctorul Popa vizează cu precădere incriminarea tendinţelor de degradare şi atentat la integritate umană, în numele unor generoase principii de cinste, demnitate şi sănătate morală.

Baladă la Genova redă un episod din decembrie 1882, când în oraşul italian s-au întâlnit Ciprian Porumbescu şi Giuseppe Verdi. Primul, „un foarte bun violonist", cum îl recomandă cineva, venit aici la tratament, bolnav de ftizie! Celălalt, maestru al genului liric, cu opere consacrate, afectat de acuzele de wagnerism ale unor critici. Întâlnire protocolară şi prilej de audiţii a unor fragmente celebre din operele italianului (chiar în exces în unele scene) şi, fireşte, *Balada* lui Ciprian, plus o polcă mai puţin cunoscută „Zâna Dunării". Domnul Popa începe ca un veritabil meloman şi celălalt scenariu, dedicat ultimelor clipe ale lui Eminescu, menţionând ca fond muzical pentru versurile postume „*Şi oare tot n-aţi înţeles*?" una dintre bucăţile de Massenet, Schumann, sau Schubert. Şi, bineînţeles, evocarea va prilejui rostirea mai multor versuri din operă.

Scenele reconstituie momente premergătoare şi ulterioare decesului, cu accent pe criza de luciditate a poetului, devotamentul surioarei care l-a venerat, Harieta, remuşcările Veronicăi, presentimentele dureroase ale prietenilor. Aspect dominant de recviem, înălţător. (Sugestie pregnant marcată de înregistrarea difuzată în iunie 2008, cu titlul mai potrivit *Eminescu. Luceafăr mistuit*, în regia lui Mihai Lungeanu şi vocea cu expresive vibraţii a lui Dan Puric).

Am crezut întotdeauna că avem o mare şansă în viaţă că nu ne cunoaştem data morţii. Zilele premergătoare ar fi groaznice! Doctorul Popa pare a mă contrazice cu *Data probabilă a morţii*, unde un profesor a creat un aparat care „poate determina cu o precizie de şapte zile când va muri orice om". Armă formidabilă, zice un colonel, pus să păzească încăperea unde e păstrat aparatul. Dar mă liniştesc repede luând cunoştinţă de subalternii tăntălăi al galonatului şi chiar de ifosele lui de supremaţie. Un pamflet satiric la adresa tendinţelor despotice şi exceselor restrictive asupra oamenilor. De unde şi motto-ul: „trăim într-o democraţie bine supravegheată". Ipoteză polemică. Ipoteză e şi furtul soarelui şi al lunii în împărăţia lui Roşu Împărat, despre care aflăm în *Greuceanu cel voinic şi mafia soarelui*. Nu e chiar voinic personajul de basm, dar e curajos şi decis să recupereze luminoasele corpuri cereşti de la „clanul zmeilor", ţigani de pe la „Strehaia sau de altundeva". „Hoţii din ziua de azi fură orice" îşi dă cu părerea un personaj – şi, din păcate, ne recunoaştem vremea. Greuceanu îi someză să redea supuşilor împărăţiei lumina furată, cu perspectiva de a fi ales primarul lor.

Domnul Popa *ilustrează* teme şi ipoteze, nu creează tensiuni dramatice. Stările conturate nu sunt conflicte, ci înfruntări de poziţii morale antagonice, inegale în structură. Protagoniştii răului n-au forţă, sunt înfrânţi în doi–trei timpi, se manifestă nătângi, retardaţi şi laşi. E, în toate, un exces de pervertire lingvistică („ăştia doxaţi o cam iau razna", misiune secretă de „varză" în loc de „vază", „filtrezi" în loc de „flirtezi", „preventoriu" în loc de „preventiv", „mucenic" în loc de „ucenic", „eflixă" în loc de „eclipsă", „jignezi" în loc de „jigneşti", „Aremica" în loc de „America" etc., etc.), porecle naive („Câcâcea", „Zgramburicea") şi o predilecţie generalizată spre hlizeală („hi! hi! hi!", „he! he! he!", „ha! ha! ha!"). Altfel, un ironist lucid, pe fond liric.

Cu har de povestitoriu

Criticul Florin Faifer dă o raită ingenios-cărturărească prin „această literatură vorbită – dramaturgia" (cum o numeşte în prezentare domnul Mircea Ghiţulescu) în volumul publicat la Iaşi cu titlul ***Incursiuni în istoria literaturii dramatice româneşti*** (Universitas XXI, Iaşi, 2008). Cu o menţiune, „Regăsiri", pe care sunt tentat să o interpretez ca o aluzie amabilă că vom reîntâlni în pagini date şi consemnări binecunoscute, alături de amănunte noi şi interpretări personale de reală ascuţime. *File de curs*, zice autorul, divulgându-şi o preocupare didactică de „privire de la catedră asupra unor scriitori care dau relief dramaturgiei noastre", didactică, într-adevăr, privirea, prin rigoare şi sistematizare sintetică, dar neafectată de didacticism, aşa cum te-ai putea aştepta de la o incursiune strict istorică. Dimpotrivă, un ingredient de narator clipeşte atractiv şi prietenos în evaluarea subiectelor, mărturisit de însuşi autorul care spune din primele fraze că „începem să derulăm firul povestirii", iar povestea se insinuează ca un *spectacol* între cele două menţiuni formulate la început – „Ridicare de cortină" – şi sfârşit – „Monolog înaintea căderii de cortină".

La rândul lor, înseşi titlurile pentru dramaturgii consemnaţi au ecouri teatrale cu sclipitoare inspiraţiuni: „Un dramaturg fermecător" (Vasile Alecsandri), „Un spirit homeric" (B.P. Hasdeu), „O operă de fulgerări geniale" (I.L. Caragiale), „Un «măscărici» şi ai lui candrii" (G. Ciprian), „Pariu cu absolutul" (Camil Petrescu), „Un sentimental lucid" (Mihail Sebastian),

„Tandrețea mizantropiei" (Teodor Mazilu), „O mască râde, o mască plânge" (Ion Băieşu) etc. Să recunoaştem că asemenea sintetice formulări atrag curiozitatea lectorului şi surprind amprenta esențială a creației celui vizat. La „ridicarea cortinei" se disting, mai întâi, mărturiile arheologice ale serbărilor de cult din antichitate, apoi elemente de spectacol din folclor care constituie primele manifestări de teatru popular, religios şi laic. Semnalează şi primele spectacole de limba română, prilej de a aminti şi de „primul nostru teatru din zid" de la Oravița (1817), societățile literare, traducerile şi primele texte dramatice. Pomenindu-l la traduceri pe Ioan Barac cu prima versiune românească din *Hamlet*, despre care ştiam, ne dezvăluie şi un detaliu, despre care nu ştiam, că în final, „prințul danez, rămas în viață, urcă pe tron, fără a mai suporta deci efectul ucigător al otrăvii".

Şi vin personajele. Mai întâi autori de texte improvizate, cu sens moralizator sau satiric, cunoscuți (ex. Gheorghe Asachi, Costache Facca, Matei Millo, Costache Caragiale) şi mai puțin cunoscuți (Nicolae Dimachi, Enrich Winterhalder, Iorgu Copcea), toți cu câte un scurt CV, în „Câteva profiluri". Urmează dramaturgii atestați de istorie din secolul XIX, V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, I.L. Caragiale şi cei din prima jumătate a secolului XX, începând cu B.Şt. Delavrancea şi Al. Davila. Sunt de menționat câteva subtile observații privind creația lor. Astfel, vocația providențială de *ctitor* pentru cultura noastră a lui Alecsandri; „vacuitatea interioară" a eroilor comici ai lui Caragiale, care „par să fi încremenit într-o mărginire definitivă"; teatrul ca mare pasiune a lui Camil Petrescu, „până într-atât, încât uneori pare că eroul dramelor sale este scriitorul însuşi"; ochiul lui Tudor Muşatescu, care „sub mantaua lui Caragiale... nu-i rău, ca la marele satiric, ci, din când în când, se abureşte de duioşie". Şi delicate referiri la „teatrul de cameră" al lui Mihail Sebastian „privilegiază sentimentele, într-un spațiu al reveriei", pe o „claviatură de nuanțe" catifelată, plină de farmec, precum „o mică muzică de noapte" (şi dacă ni s-ar părea prea liricoase observațiile, să le amintim pe ale lui Radu Stanca definindu-i dramaturgului piesele ca „teatru în pianissimo" şi Mircea Ghițulescu ce îi situează eroii, care citesc în stele sau în antichități, „în contact cu sacrul"). Nu ştiu dacă poate fi socotită, apoi, restrictivă opțiunea pentru numai opt autori în „Repere în dramaturgia română contemporană", începând cu Aurel Baranga şi Horia Lovinescu, încheind cu Matei Vişniec, dar cei aleşi sunt pe merit şi cu profil substanțial.

Cărturarul are har cuceritor de *povestitoriu*. În bibliotecile unde adăstează, îi vin îndemnuri de savoare lexicală din bojdeuca lui Creangă şi nu de puține ori în frazele lui joacă şugubețe expresii de plasticitate lingvistică. *Luceafărul* lui Delavrancea se situează la cea mai scăzută cotă dramatică printr-un „stil alintăcios", Camil Petrescu scrie cronici literare şi teatrale „cu încingeri polemice", Lucian Blaga „răspică" într-un interviu despre un idealism mistic şi un realism mitic, soțiorul dintr-o scenetă de Ion Sava, *Raky*, mai primeşte „din partea soartei lui păguboase o sfârlă", Spirache din *Titanic Vals* e „aparent dezarmat şi fără snagă", feeria nopții de revelion din *Visul unei nopți de iarnă* aduce fericirea protagoniştilor „chiar recurgând la calineriile idilei". Exemplară e ultima scenă cu „Monolog înaintea căderii de cortină", unde se arată însuşi autorul, intransigent cu valorificarea scenică a dramaturgiei de oricând şi oriunde. Cu „măsuratul" personal, zice – „poate nostalgic" –, ia în vizor *măsura* ce se cuvine tuturor montărilor, ce se reclamă „în pofida oricărui țeapăn canon". Pierzând-o, riscul nu-i departe, în rostogoliri de mic infern „format din tropăieli, fugăreli, țipete, trăsneli şi alte alea". Noutatea, adică, nu e „maimuțăreală" şi nici neapărat „gestantă a valorii". Şi – acum – fulgerarea polemică uluitoare de floretă: „Să fie şi *altfel*, rezon! Dar să fie *numai altfel*, las rătăcirea asta duducilor zăltate, prompte în a-şi da poalele altfelității peste cap, şi junilor teribiloşi, elitişti şi futurişti, agățați de dezmățul formelor cu îndoielnic fond".

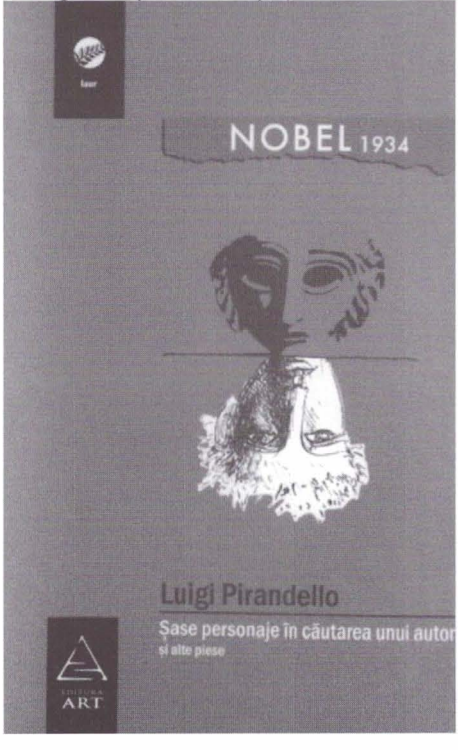
Prietenosul ghid prin zestrea textelor noastre dramatice se zburleşte astfel neaşteptat şi vehement împotriva imposturii arțăgoase de falsă avangardă. Şi tare ne mângâie gândul cum o zice dumnealui, stimabilul!...

Mircea MORARIU

Pirandello, într-o nouă traducere

Se spune adesea, câteodată chiar cu o oarecare emfază, că spațiul culturii ori cel mai restrâns al literaturii sunt definite prin continuitate. Cu toate acestea, orice cultură, orice literatură care se respectă procedează la delimitări temporale, operează cu periodizări, cu tranșe de timp în interiorul cărora sunt detectabile o seamă de elemente comune. Bunăoară, literatura franceză, cea care prin natura însăşi a profesiei îmi este mai familiară, se serveşte, cu notabila excepție a Evului Mediu, de măsura istorică a secolului. Chiar dacă, în cazul secolului al XVII-lea, acesta „fură", din punct de vedere cultural vreo cincisprezece ani din veacul următor. Secolul e, orice s-a spune, o unitate firească, lipsită de conotații uneori nedorite. Din păcate, cultura şi literatura română nu prea pot fi discutate, decât cu mari eforturi şi cu efecte pe alocuri traumatizante, cu ajutorul grilei interpretative a *secolului*. Conceptele înseşi de cultură contemporană, de literatură contemporană, de dramaturgie contemporană, de teatru contemporan ş.a.m.d. lasă loc la imprecizii. Spre a evita astfel de imprecizii ori altele asemănătoare, se recurge la delimitări care pornesc de la evenimente istorice extraculturale, dar care au influențat cultura. Aşa se face că, oricât de mult nu ne-ar mai fi pe plac data de 23 august 1944, căreia îi observăm mai cu seamă consecințele negative şi îi negăm pe cele pozitive, tot ea continuă să delimiteze o semnificativă perioadă din cultura românească.

Luigi Pirandello, în ipostaza lui fundamentală de scriitor de literatură dramatică, i-a fost cunoscut publicului românesc şi în perioada antebelică. Debutul scenic al scriitorului italian s-a petrecut la 9 decembrie 1910, odată cu reprezentarea spectacolului cu piesa *Menghina (La Morsa)*, piesă care apare însă a fi una de rangul al doilea în ansamblul creației pirandelliene. Cine are curiozitatea de a consulta volumul de *Cronici dramatice. 1910–1916*, apărut în seria de *Opere* ale lui Liviu Rebreanu, serie îngrijită de Niculae Gheran (Editura Minerva, Bucureşti, 1987), nu trebuie să fie deloc surprins că marelui dramaturg nu i se consemnează reprezentarea niciunui spectacol cu o piesă de-a sa pe vreo scenă bucureşteană. Faptul e, la urma urmei, cât se poate de firesc, căci pentru conştiința culturală europeană dramaturgul Pirandello devine o bomă de neocolit doar odată cu reprezentarea piesei sale *Şase personaje în căutarea unui autor*, la Berlin, în anul 1924, în regia celebrului Max Reinhardt.



După aceea, nu a durat deloc mult ca Luigi Pirandello să devină o prezență frecventă şi pe scenele româneşti. Dacă cercetăm volumul *Teatrul aşa cum l-am văzut*, apărut în 1986 sub semnătura lui N. Carandino, şi în care sunt reunite cronici scrise de binecunoscutul critic în intervalul 1935–1945, vedem cu uşurință că scrierile italianului au figurat adesea pe afişele teatrelor bucureştene. Piesa *Ca înainte, mai bine ca înainte* figura în repertoriul Teatrului Național din Bucureşti în anul 1935. Grăitor e faptul că N. Carandino

scria – „Nu e nevoie să-l recomandăm pe dramaturgul italian. Teatrul modern se resimte de influența lui; pirandellismul este astăzi intrat în moravuri, adică a descins de pe scenă în viață; supremă victorie a creatorului de material artificial". Piesa *Şase personaje în căutarea unui autor* era montată de marele Ion Sava în anul 1938, tot la Naționalul bucureştean. Carandino caracteriza piesa drept o „comedie simfonică", dar, în acelaşi timp, şi o „dramă a creației, a luptei dintre adevăr şi iluzie, dintre realitate şi ficțiune – drama teatrului într-un cuvânt, conflict imanent între viață şi formă".

Cele două volume de *Însemnări teatrale* ale lui Camil Petrescu, publicate în anul 2005, sub îngrijirea Floricăi Ichim, de Fundația Culturală „Camil Petrescu" şi de revista „Teatrul azi", conțin adesea consemnări ale unor spectacole pirandelliene. Numeroase referiri la literatura dramatică a lui Luigi Pirandello face Camil Petrescu şi în textele reunite, tot de Florica Ichim, în consistentul volum *Comentarii şi delimitări în teatru*, apărut pentru întâia oară în 1983 la Editura Eminescu. Pirandello a fost unul dintre dramaturgii preferați ai lui Camil, care, de altminteri, l-a şi influențat în două piese – *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* şi în *Iată femeia pe care o iubesc!*.

Luigi Pirandello va juca un rol important şi în operațiunea de reteatralizare a teatrului din România, demarată către sfârşitul anilor '50 şi continuată la începutul deceniului următor. Aceasta în pofida faptului că la Teatrul „Bulandra", de pildă, loc din care s-au desfăşurat cele mai multe dintre etapele respectivei operațiuni, primul spectacol postbelic cu o piesă a lui Pirandello se va juca doar în stagiunea 1980–1981. De altfel, primul din istoria însăşi a Teatrului înființat în 1947. E vorba despre *Voluptatea onoarei*, piesă montată în regia lui Valeriu Moisescu şi în scenografia lui Dan Jitianu şi a Ancăi Sbârcea, cu Virgil Ogăşanu, Valeria Ogăşanu, Mihaela Juvara, Ion Cocieru, Mircea Diaconu, ş.a.

Anii '60 sunt marcați de numeroase spectacole izbutite cu piese ale lui Luigi Pirandello. Astfel, în stagiunea 1966–1967, la Teatrul „Nottara" se juca *Henric al IV-lea*, în regia lui Lucian Giurchescu. La Teatrul Național din Cluj, un regizor italian, pe nume Paolo Magelli, monta un spectacol numit *Astă-seară se joacă fără piesă,* un alt titlu folosit pentru celebra *Astă-seară se improvizează.* Aceeaşi piesă va fi înscenată în chip excepțional pe scena Teatrului de Stat din Oradea, în stagiunea 1978- 1979, de regizorul Alexandru Colpacci. În aceeaşi stagiune, la Teatrul Mic din Bucureşti, Cătălina Buzoianu va monta cu rezultate excelente *Să îmbrăcăm pe cei goi*, cu Valeria Seciu şi Ştefan Iordache în rolurile principale. Şi tot Cătălinei Buzoianu îi revine meritul de a fi înscenat, în stagiunea 1987–1988, la Teatrul „Bulandra", *Uriaşii munților*, piesa neterminată a dramaturgului mort în seara de 10 decembrie 1936, după ce în anul 1934 fusese distins cu Premiul Nobel pentru literatură.

Îndată după decembrie 1989, dramaturgia lui Pirandello va reapărea pe scenele teatrelor româneşti. Într-o selecție strict subiectivă, aş aminti spectacolele cu *Regăsire* de la Teatrul Mic, în regia Cătălinei Buzoianu, *Aşa este (dacă vi se pare*) de la Teatrul Național din Craiova, un excepțional spectacol regizat de Vlad Mugur, *Nu se ştie cum*, un superb spectacol al Teatrului „Nottara", în regia lui Bocsárdi László sau *Şase personaje în căutarea unui autor* şi *Henric al IV-lea*, două spectacole de o monumentalitate clasică, durate pe scena de la „Bulandra" de Liviu Ciulei. Fireşte, au mai fost şi alte spectacole „Pirandello" pe scenele româneşti. Nu a fost în scopul acestor însemnări să le inventarieze pe toate. Pentru destinul lui Pirandello în România, cititorul are la dispoziție cartea regretatei profesoare Ileana Berlogea, carte care, în mod natural, ar trebui să fie reactualizată de alte cercetări asemănătoare.

Am dorit doar să dovedesc că Luigi Pirandello a fost o permanență în repertoriile româneşti. Desigur, piesele sale au fost reprezentate în diverse traduceri, unele mai reuşite, altele mai puțin. Dar e o realitate că şi traducerile trebuie revizuite spre a se respecta spiritul timpurilor în care se joacă spectacolele prilejuite de textele traduse. De aceea nu poate decât să ne bucure că Editura ART a publicat în anul 2008, în colecția

„Lauri" şi în traducerea lui Alice Georgescu volumul intitulat ***Şase personaje în căutarea unui autor*** şi alte piese. Aceste „alte piese" sunt capodoperele *Astă-seară se improvizează*, *Henric al IV-lea* şi *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, cărora li se adaugă comedia *Liolà.* Traducerile foarte teatrale, fără cusur, au avantajul de a fi fost făcute de un singur tălmăcitor. Unele dintre ele – cele la *Şase personaje în căutarea unui autor* şi *Henric al IV-lea* au fost deja validate scenic, în spectacolele de la „Bulandra", montate de Liviu Ciulei. Regretabil e că volumul nu antologhează şi piesa *Nu se ştie cum*, tradusă de aceeaşi Alice Georgescu, jucată în respectiva traducere la Teatrul „Nottara". Regretabil pentru că e vorba despre o piesă, din păcate, mai puţin cunoscută, nu însă şi mai puţin bună. Tălmăcitorul în cauză e critic de teatru, unul dintre puţinii care în cronicile sale consemnează calitatea ori amendează lipsa de calitate a traducerilor ce se folosesc pentru diverse spectacole. Traducerile din volum se individualizează prin acurateţe şi suplеţe, prin inventivitatea sugestiilor lingvistice. Un exemplu: verbul *a se deschipa* ce apare în traducerea de la *Şase personaje în căutarea unui autor*. Aceste calităţi pot fi valorificate de un regizor şi de nişte actori înzestraţi în realizarea unor spectacole care să arunce în aer mitul în conformitate cu care Pirandello ar fi un „autor dificil".

Volumul apărut la Editura Art se deschide cu inventarierea *Primelor reprezentaţii ale operelor lui Pirandello (în ordine cronologică)* şi cu postfaţa *Un autor dificil?* scrisă de Alice Georgescu. Graţie calităţilor ediţiei, Pirandello apare ca un dramaturg cu o estetică bine definită, cu scrieri limpezi, fundamentate pe idei puternice, iar realizatorii de spectacole talentaţi au astfel, cum spuneam, şansa de a înlătura semnul de întrebare din postfaţa mai sus citată. Ori de a-i conferi o intonaţie mirată propoziţiei cu pricina.

Luigi Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor şi alte piese*; traducere din limba italiană şi postfaţă de Alice Georgescu; Editura Art, Bucureşti, 2008.

Provocarea dramaturgiei

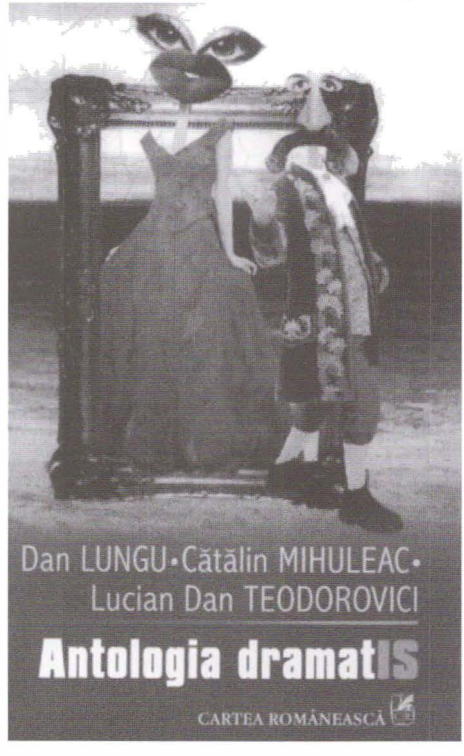
Pentru cititorul de literatură română de ultimă oră, numele unor scriitori ieşeni precum Dan Lungu, Cătălin Mihuleac sau Lucian Dan Teodorovici beneficiază de notorietate. Alături de Florin Lăzărescu, ei înseamnă personalităţi verificate în rândul noului val de romancieri români, adulaţi de unii, detestaţi de alţii, într-un democratism al expresiei dintre cele mai autentice. E discutabil dacă cei trei (patru) aparţin aceleiaşi generaţii, asta dacă prin generaţie înţelegem o unitate de măsură biologică ce nu depăşeşte mai mult de zece ani. În plus, ei nu se reclamă ca aparţinând unei şcoli estetice ori de gândire literară comună, asta dacă nu cumva simplul fapt că au fost descoperiţi, publicaţi şi promovaţi în chip esenţial şi preponderent de aceeaşi editură (respectiv Polirom) nu implică, până la urmă, ideea de şcoală. La un moment dat, cei trei (patru) au pus pariu cu ei înşişi că pot scrie şi altceva decât roman (lăsăm la o parte gazetăria, pilulele şi tabletele satirice, umorul etc) şi au început să se exerseze în domeniul literaturii dramatice. Nu sunt autorii unui număr impresionant de piese şi deocamdată nu am ştire ca textele lor să fi fost înscenate de vreun teatru profesionist. Dar am certitudinea că pariul cu pricina nu a fost un simplu capriciu consumat prin scrierea unei singure piese.

Oltiţa Cîntec, critic de teatru şi director artistic al Teatrului pentru copii şi tineret „Luceafărul" din Iaşi, aflând despre pariul celor 3 plus 1 dramaturgi în devenire, deşi ardeleancă la origini, s-a gândit nu să „stea şi să cugete", ci să-şi asume, într-un anume fel, rolul de cârmaci. Pe principiul „ pofta vine mâncând", ea a pus la punct proiectul

intitulat *dramatIS*, consumat pe durata stagiunii 2006- 2007, al cărei fruct editorial e antologia omonimă apărută în anul 2008 la Editura Cartea Românească.

Din motive limpezi şi obiective, volumul ***Antologia dramatIS*** antologhează scrierile a doar trei dintre cei patru romancieri-dramaturgi (Dan Lungu, Cătălin Mihuleac şi Lucian Dan Teodorovici), cel de-al patrulea (Florin Lăzărescu) fiind „reportat" pentru viitor. După ce au făcut obiectul unor spectacole-lectură găzduite de Teatrul „Luceafărul", coordonate de regizori ieşeni şi interpretate de actori ai instituţiei menţionate, cele trei texte „ies în lume", cum se zice, şi o fac convingător.

E cât se poate de limpede că nici unul dintre cei trei nou-veniţi pe tărâmul dramaturgiei nu ne-a pregătit surprize spectaculoase, răsturnări de situaţie, abjurări ale unor principii stilistice ori abandonuri tematice. Chiar dacă s-au transferat într-un alt gen, Dan Lungu, Cătălin Mihuleac şi Lucian Dan Teodorovici se arată consecvenţi cu ei înşişi. Nu în sensul că ar fi încercat să îşi dramatizeze prozele. Nici că ar fi refuzat să se familiarizeze cu legile ceva mai ferme, mai constrângătoare, ale scrisului pentru ceva care, orice s-ar spune, e creat cu gândul de a fi văzut pe scenă. Poate că Lucian Dan Teodorovici, cu înclinaţia sa înspre „absurdul filosofic" care, aşa după cum observă Oltiţa Cîntec în prefaţa intitulată „Am pornit de la un pariu", să fie puţin mai reticent în crearea a ceea ce se cheamă un *conflict dramatic* mai apăsat. În piesa *Elefanţi roz. Elefanţi galbeni. Şi oameni*, ficţiunea teatrală e subordonată apetenţei pentru ficţiunea îndatorată parabolei. Elefanţii promişi de titlu nu îşi vor face nicidecum apariţia în piesă, tot la fel cum în celebra piesă ionesciană *cântăreaţa chealâ* se lăsa pe veci aşteptată. Apar, în schimb, oamenii care se manifestă precumpănitor prin limbaj, nu prin acţiune. Un limbaj aparent firesc, dar care nu ştiu cum se face că nu prea facilitează comunicarea. Scriitorul se joacă pe claviatura cuvintelor, aparent neagresiv. Lucian Dan Teodorovici se amuză amuzându-ne, dar obligându-ne să gândim ca preţ de plătit spre a-i gusta umorul şi e de domeniul evidenţei că umorul său se adresează receptorului ceva mai rafinat, mai sofisticat.



Începutul piesei *Viaţa şi posteritatea unui beneficiar de funeralii judeţene*, subintitulată *comedie şi dramă*, aleasă de alcătuitoarea antologiei ca fiind cea mai reprezentativă pentru literatura dramatică scrisă de Cătălin Mihuleac, te duce şi el cu gândul la Ionesco, mai precis la piesa *Improvizaţia de la Alma*. Numai că, dacă scriitorul numit chiar Ionesco din piesa ilustrului său predecesor româno-francez (eu aş spune mai curând franco-român, cu riscul de a fi acuzat de lipsă de patriotism), avea de suportat asaltul a tot felul de critici, cel din piesa lui Cătălin Mihuleac e obligat să facă faţă vizitelor a tot felul de vecini din blocul de garsoniere confort trei şi ale celor ce îl vizitează postum, la etajul al nouălea unde s-a amenajat o garsonieră-muzeu. E un fel de joc cu mizeria prezentă şi viitoare a intelectualului, a scriitorului pe care îl imaginează dramaturgul dotat, indubitabil, cu simţ al replicii, cu umor şi, mai cu seamă, cu

umor negru. Mai presus de toate atrage atenția însă faptul că el a ales genul scurt (deşi piesa e în două acte), gen dificil prin detaliul, deloc nesemnificativ, că presupune o concentrare defel la îndemâna oricui.

Dan Lungu e familiar cititorilor pentru explorările sale ficționale în lumea comunistă şi a reziduurilor acesteia. Piesa în nouă tablouri *Nuntă la parter* îşi plasează acțiunea în plin comunism şi îşi alege drept topos, cazarma. Fireşte, armata era locul în care îndobitocirea comunistă îşi afla un spațiu de desfăşurare predilect. Întreaga societate era însă dominată, subordonată, spiritului de cazarmă, de unde plurisemantismul simbolic al spațiului pentru care a optat scriitorul. În ceea ce mă priveşte, fără intenția nici de a şoca, nici de a supralicita, îl prefer pe Dan Lungu, cel din *Nuntă la parter*, lui Dan Lungu, cel din *Sunt o babă comunistă*, pentru simplul motiv că în roman scriitorul nu izbutea să îşi individualizeze lingvistic personajul recrutat din lumea activistelor mărunte de odinioară. Or, iată, în piesă, în pofida faptului că personajele poartă nume de genul *Soldatul I (alias Personajul I)*, ființele umane dezumanizate scapă pericolului de a vorbi uniform.

Cei trei prozatori ieşeni au trecut dificilul examen al scrisului pentru teatru deocamdată doar în spectacole-lectură şi în volum. E vorba despre ceea ce, în limbaj studențesc, se cheamă *examene parțiale*. Spre a deveni „integraliști" trebuie ca scrierile lor să fie jucate pe scenă. Să vedem care va fi primul teatru care va miza pe ei.

Dan Lungu • Cătălin Mihuleac • Lucian Dan Teodorovici, *Antologia dramat**IS***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Constantin PARASCHIVESCU

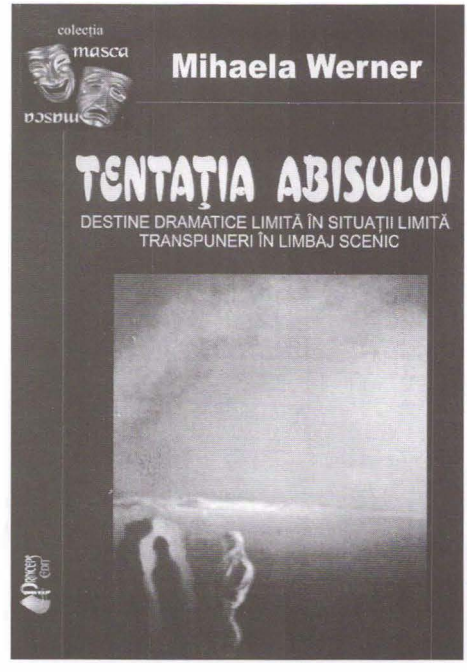
O perfecționistă

Actrița ieşeană Mihaela Arsenescu-Werner a publicat la Princeps Edit Iaşi, în 2006, în colecția intitulată „Masca", o importantă lucrare de analiză teoretică a artei interpretative: ***Tentația abisului***. Cu subtitlul explicativ: *Destine dramatice limită în situații limită – Transpuneri în limbaj scenic*. Dacă tema aleasă ne surprinde prin complexitate şi dificultate de prospecție, tratarea propriu-zisă ne stârneşte reală admirație pentru discernământul şi subtilitatea explorării efective. Competente, sigure, convingătoare, pe un segment specific, să recunoaştem, nu la îndemâna oricui. Vizează, astfel, „dizarmonii ale personalității", cu tipologie de *tip abisal*, „adică aflată în adâncul de dincolo de nestatornicul, de precarul hotar al normalității". Personaje la care „granița dintre normal şi anormal este tragic spulberată". Cum exemplifică chiar prin propriile-i confruntări scenice cu destinul unor eroine ca Lady Macbeth („personaj arhetipal", interpretat cândva la Craiova), Elise din *Pelicanul* de Strindberg („Minotaurul lăuntric") şi Adela din *Cu cărțile ascunse* de Antonio Buero Vallejo („criza feminității") în al treilea capitol al cărții, intitulat „Modalități de reprezentare".

Dar până la el parcurgem preliminarii teoretice într-un prim capitol numit chiar „Repere teoretice", cu mai multe subcapitole pregătitoare (şapte), în care, de pildă, viața actorului e echivalată cu „un fel de umbră a adevăratei existențe" („Întoarcerea la sursele teatrului, la mister, la magia transfigurării"), teatrul e socotit viu numai prin fluxul emoțional care „îl determină pe spectator să râdă sau să plângă" („Complexitatea

sarcinii dramatice şi dificultăţi de rezolvare scenică"), salvarea spiritelor abisale imposibilă în lumea exterioară, „singura eliberare rămânând ieşirea din lume" („Pulverizarea realului în trăiri abisale şi «treceri» de tip«sinucigaş»"). Consideră intuiţia ca reprezentând *fundaţia* în construcţia unui personaj, iar mijloacele de expresie, *suprastructura*. Dă şi o definiţie personală, frumoasă, a interpretării scenice, spunând: „O mulţime de oameni diferiţi, din epoci diverse, cu structuri psihofizice din cele mai deosebite între ele, ajung să locuiască într-un singur om obişnuit, peste care însă Dumnezeu a turnat o ploaie de aur: Actorul". Emoţionantă echivalenţă pentru harul divin! Şi distinge două tipuri de interpreţi: cei cu farmec personal, invariabil ei înşişi (gen Horaţiu Mălăele, Tamara Buciuceanu-Botez ş.a.) şi cei de nerecunoscut, transformişti proteici (ca Ştefan Dăncinescu de la Iaşi, Toma Caragiu, George Constantin, Gina Patrichi, Rodica Tapalagă etc.). Între identificarea cu personajul şi detaşare, recomandă şi susţine *implicarea* – „actorul străduindu-se, prin eforturi empatice, să pătrundă universul interior al personajului pentru a putea comunica în limbaj teatral spectatorului impresiile acumulate, selectate estetic". Fără adevăr interior, subliniază actriţa, personajul nu trece rampa şi clipa magică de spectacol nu-l mai ajută pe spectator să-şi descopere „omul ascuns în sine".

Notaţiile amănunţite despre propria experienţă în realizarea rolurilor din *Macbeth*, *Pelicanul* şi *Cu cărţile ascunse* din capitolul „Modalităţi de reprezentare", nuanţate şi extrem de preţioase, cu menţiuni personale dincolo de indicaţiile din text – „manevre chirurgicale fără anestezie", cum le numeşte dânsa –, ar putea determina chiar întocmirea unor aşa-zise „caiete de actor" pentru profesioniştii scenei, cum sunt cele de regie, sugerează astfel motivat. Al patrulea capitol ia în discuţie noţiunile de *transfigurare* şi *transmitere*, ca „punţi de comunicare între actor şi spectator". Cum personajele cu miză dramatică majoră se pretează la infinite reflectări, ca în oglinzile cu ape adânci, trăirea pe scenă a vieţii lor înseamnă pentru actor „compoziţie şi inspiraţie [...] sondarea propriei interiorităţi, depăşirea limitelor, căutarea unor soluţii artistice inedite". Echivalând personajele abisale cu cele având o viaţă lăuntrică agitată, autoarea observă că în interpretarea lor actorul poate dezvălui „falia" dintre mască şi imagine reală (Lady Macbeth), sau nu se mai poate detaşa de masca socială a personajului „decât printr-o tragică ieşire din scenă" (Elise). Amintind experimentul lui Ion Sava din 1947, *Macbeth* cu măşti, care încerca să transmită astfel fiorul tragic al antichităţii, dar anihila mobilitatea expresivităţii actorului, propune înlocuirea măştii de butaforie cu una pictată direct pe chip şi modificată sugestiv, „pe măsură ce evoluează acţiunea". (Interesant e că *Macbeth* stimulează în timp asemenea experienţe, dacă ne amintim şi de versiunea prescurtată a unui student-regizor de la Cluj, Teodor Smeu Stermin, de după 1990, cu personajele pictate pe piele. Curiozitate de-o clipă, ca şi destinul public al regizorului... Să fie tentative de compensare a nereuşitelor tradiţionale?).



„O perfecționistă", o numește un cunoscut concitadin (Florin Faifer). Incursiune „meticuloasă, documentată, argumentată și participantă în această lume a sufletelor neliniștite", precizează altul (Constantin Paiu). Cu o bogată bibliografie, anexe privind spectacole consonante temei, imagini-foto ale personajelor, o fișă de creație cu ecouri critice și extrase din aprecieri asupra lucrării, eminenta actriță ieșeană a scris o carte „de care va trebui să se țină seama" cum zice domnul Paiu.

În dialog cu o legendă

Un fost realizator de emisiuni radio și TV, Octavian Iordăchescu, a avut ideea de a publica o carte despre regizorul teatrului și divertismentului radiofonic, Ion Vova. Un coleg din instituție l-a numit, într-o felicitare, „actor, regizor, animator și legendă". A devenit *legendă* – și artiștii cu care colabora, ca și colegii, i-au zis cu simpatie, *Ion Vova cel cumplit*! Așa și-a intitulat și Octavian Iordăchescu volumul (publicat în 2007 la Editura Casa Radio), după ce a reușit, prin repetate insistențe, să-l convingă să-și dea consimțământul și să participe, în mai multe etape, la o serie de convorbiri. A rezultat un dialog viu, deschis, incitant, agreabil prin francheța comunicării și interesant prin varietatea aspectelor relatate privind viața teatrală din anii '40, de după război, și radiofonică din 1952, de când a fost angajat aici, unde îl găsim și astăzi.

Domnul Vova s-a născut pe 30 septembrie 1917, la Berlin, „în plin război și în preajma unei revoluții". „Înseamnă că ești pe jumătate neamț", conchide domnul Iordănescu; „Nu mai sunt", vine răspunsul prompt, pentru că la trei ani a venit în București cu părinții, a crescut și s-a format aici. Artiști lirici părinții, cunoscuți la Opera Română cu numele Mihăilescu-Toscani, ca și o soră, Smaranda Toscani, conducătoare a unui grup celebru vocal, „Cantabile". De ce nu și domnul Vova, Toscani? „N-am vrut să-l port, zice dânsul, considerând că n-am să mă pot ridica la înălțimea unui astfel de nume celebru". Modest, precum se vede, deși a primit educație artistică acasă „cu grămada", studiase în timp pianul și familia dorea, bineînțeles, să urmeze o carieră muzicală. Frecventează de mic spectacole de teatru, operă și balet, urmează cursuri de actorie la Conservator, clasa Ion Manolescu. Care insista foarte mult pe vers, ceea ce i-a insuflat respect pentru acuratețea și valoarea rostirii expresive. „Ca să redai incantația limbii române pe care a șlefuit-o și imortalizat-o Eminescu, îți trebuie un car de talent și-o viață de muncă", spune astăzi regizorul, revoltat de degradarea graiului nostru și, în general, de proliferarea vulgarității artistice. Debutează în teatru încă din Conservator, coleg și prieten cu Radu Beligan, căruia îi e mai vârstnic cu un an, și căruia i-a preluat și rolul celebru Rică Venturiano (probabil la Național, în a treia distribuție, după Birlic), pe care îl numește pentru complexitate „Hamletul teatrului de comedie". Mihai Zirra îl aduce la Radio în 1952.

Și de atunci începe, consecvent, cariera de „legendă", participând ca regizor artistic și de studio la realizarea a aproape o sută de emisiuni teatrale și la sute de emisiuni de divertisment (poate, cu revelioane, peste o mie). Printre care faimoasa „Ora veselă", pentru a cărei decădere suferă astăzi – „Vreau să-și recapete gloria și strălucirea de odinioară". I-a dedicat un medalion lui Ion Manu, cel ce a inaugurat ciclul popularei emisiuni, în 1929, cu cronici rimate, a montat apoi piese și dramatizări după – selectiv – Cervantes (*Peștera din Salamanca*) și Giraudoux (*Apollon din Bellac*, 1966), I.L. Caragiale (*Începem*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, între 1967–1983), Cehov (teatru scurt,

Judecata, 1969), Tristan Bernard (*Triumful ştiinţei*, 1978)şi două muzicaluri după Tudor Muşatescu (*Titanic vals*, intitulat *Cheia succesului*, 1988, *Profesorul de franceză*, cu Florin Piersic, care l-a amânat trei luni, 1991). Practic, întreaga actorime română a trecut prin faţa microfonului la solicitarea lui Ion Vova, care nu pregeta să se ducă la domiciliul actorilor ca să-i anunţe printr-un bilețel când să se prezinte în studio, pe vremea când n-aveau telefoane (e de crezut astăzi?). Răbdător, tenace, disciplinat. „În general, am fost adeptul unor idei care-ţi ordonează viaţa, care îţi cristalizează anumite principii majore". Printre ele, discreţia. Şi cumpăna dreaptă. Când Octavian Iordănescu ţine să afle câte ceva din viaţa lui personală şi-l chestionează asupra amorurilor, de pildă, refuză provocarea. Iar când afirmă domnul Octav că Teatrul radiofonic „a trebuit să plătească tribut unor piese şi autori de conjunctură", influenţat desigur de rigorile aspre ale televiziunii unde a lucrat, îl contrazice ferm: „Ba nu! alegerea pieselor cu conţinut politic s-a făcut la noi cu multă grijă". Şi avea dreptate. Ochii erau pe micul ecran. (Am lucrat în Televiziune pe vremea aceea şi ştiu foarte bine ce coşmar trăiam în Redacţia de teatru în privinţa asta. Şi nu numai pentru piesa de conjunctură, ci şi pentru interpretări aberante ale emisiunilor. Noi am înregistrat şi transmis în anii '80 *Micul infem* a lui Mircea Ştefănescu, de la Teatrul Nottara şi a urmat un scandal monstru, cu interzicerea apariţiei personajelor septuagenare pe post şi a cuvintelor cu adresă la venerabila vârstă, ca „bătrân, bătrână, moş, babă, senil, ramolit", etc. Motivul? Apariţia Soacrei în cărucior în actul trei, care *juca* decrepitudinea, şi a jignit astfel susceptibilitatea cuplului prezidenţial!). Subiectele alternează cu neaşteptată varietate, domnul Vova nu se întinde la vorbă, răspunde scurt, la esenţă, deşi uneori parcă ai dori să detalieze. Elogiază profesionalismul lui Sică Alexandrescu, consideră că cel mai valoros spectacol după '48 a fost *Trei surori* de Cehov de la Naţional, montat de Moni Ghelerter, ne informează că în 1946 Mihai Zirra transmitea la radio *Hamlet* pe viu, într-o versiune prescurtată de o oră, cu George Vraca şi Aura Buzescu. Numeşte „fonogenie" însuşirile ce se cer unui interpret la microfon şi e de părere că radio-ul e o şcoală „estetică, etică, morală şi, mai ales, de respect şi rigoare faţă de text şi artişti".

Îl întâlnim şi astăzi pe nonagenarul Ion Vova în redacţia emisiunilor teatrale şi de divertisment, „cu seninătatea spiritului şi un zâmbet în colţul gurii", privirea te scrutează, vorba de duh te destinde. Să trăieşti, nene Voviţă!

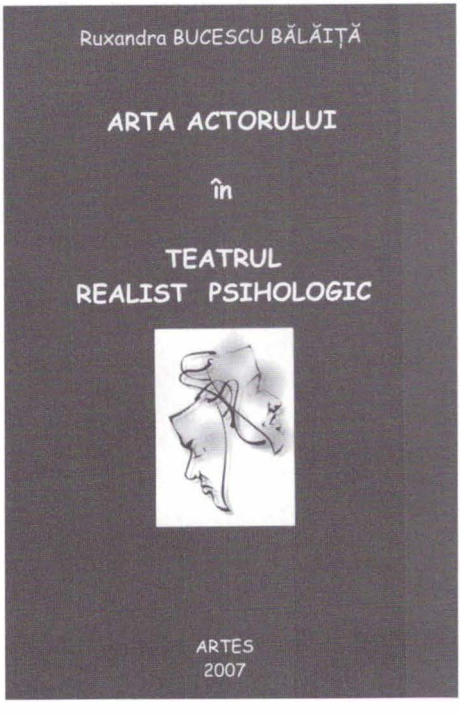
Magia poeziei

La interval de un an, sub semnătura Ruxandrei Bucescu Bălăiţă, au apărut la Iaşi două volume privind arta actorului – ***Actorul, magician al lumilor virtuale*** (2006) şi ***Arta actorului în teatrul realist psihologic*** (2007, Editura Artes, Iaşi). Doamna Bucescu este actriţă şi cadru didactic la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi, are o experienţă profesională de peste 23 de ani, cu mai mult de 40 de roluri în teatru şi film, specializări la Teatrul Regal Naţional din Londra, la Alumni Acting Course şi în Italia, la *Commedia dell'arte* Course. De la primele fraze din întâiul volum, ţine să mulţumească profesoarei sale Geta Angheluţă, care i-a deschis „porţile lumilor nevăzute ale vieţii", ale universului lăuntric al fiinţei, cu alte cuvinte.

Ca un Prospero, actorul e înzestrat cu puteri magice, afirmă dânsa, e cel „care vrăjeşte, seară de seară, inimile celor ce-l privesc şi admiră". În spaţiul fascinant al teatrului, „Magia universului virtual realizat de întreaga echipă de creaţie, se împlineşte în spectacol prin emoţia artistică vie, transmisă de către actor publicului". În crearea personajului, precizează dânsa, se produc unele fenomene psihice determinate de ceea ce numeşte *instinctul de apărare psihologică*, ce nu se confundă cu instinctul de

conservare. O goană după „mai bine", o fugă de „orice formă de suferință". Acesta ar fi primul instrument de studiu în arta actorului, din care se conturează conflictul între ceea ce este şi ceea ce ar vrea, sau ar trebui să fie personajul. Cercetarea acestui conflict indică şi specificul sferei de acțiune, în realizarea lui, intelectual sau emoțional. O altă lege fundamentală ar fi *legea contrastului, sau contrariilor*, elemente constitutive ale expresivității imaginii artistice, „sarea în bucate" le numeşte dânsa. Pentru descifrarea lor, artistul dispune de atenție şi concentrare. Deschidere la tot ceea ce-l înconjoară, adică, şi focalizarea gândirii la o arie anume de preocupări.

Extinde şi adânceşte referințele în cel de-al doilea volum, *Arta actorului în teatrul realist psihologic*. Pornind de la disocierea de imagine fizică, proprie celor ce studiază anatomia la artele plastice, psihologia revine studiului universului lăuntric, pentru că personajul „reprezintă o ființă umană în manifestare psihologică dinamică". Sunt patru capitole care, după „argumentul" formulat astfel în primul, prezintă în al doilea „câteva repere", cu trimiteri la Cehov îndeosebi şi uneori la Shakespeare, cei care „au spus aproape tot ce se putea spune despre viață, teatru şi despre oameni". Exemplificând cu Cehov, menționează parcurgerea mai multor etape de către întreaga echipă, cu inevitabila documentare în prealabil asupra epocii acțiunii şi a celei în care a creat autorul. Astfel se structurează imaginea dinamică a spectacolului pe coordonatele sale de contrast, gradație, conflict etc. Şi desprinde câteva repere valorice cehoviene, sintetizate în originale expresii, ca de pildă: „Fericirea este o recompensă dată celui care nu a căutat-o", „Nu te minți singur", sau „Cine nu izbuteşte cu duhul blândeții, nu o va scoate la capăt nici cu severitatea" şi, ce-mi place mie mai mult, „Viața nu trebuie arătată aşa cum este, ci aşa cum o vezi în vis" (replică, aş zice, la tendințele extravagante de astăzi de redare fotografică a vieții, cu vulgaritatea şi obscenitatea ei, mai ales). Al treilea capitol are în vedere „Actorul inteligent emoțional", care, în transpunerea scenică a pieselor lui Cehov, va putea găsi spectaculosul, emoțiile, preponderent în interiorul ființei umane şi mai puțin în exterior.



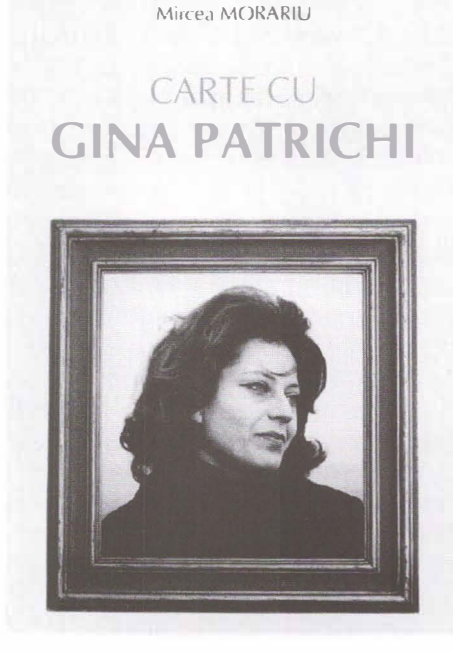
Prin intuiție sau cunoaştere, ideal prin îmbinarea lor. Face apoi extinse considerații privind procesele cerebrale în care se petrec ele după tipul de emisfericitate a creierului, analitic, simbolic, rațional în emisfera stângă, sintetic, concret, intuitiv în cea dreaptă. Creativitatea presupune colaborarea între ele. Şi prezintă un tabel al modelului de funcționare a creierului, după sistemul cortical (*gândirea*) şi sistemul limbic (*emoțiile*). Concluzia, exprimată în capitolul patru: „Forța creației actoriceşti, bazată pe repere stabile şi clare, determină declanşarea emoției artistice prin activarea fluxului energetic pozitiv al creierului".

Dedicate în special tinerilor studenți, paginile acestor volume, rod a 16 ani de experiență pedagogică, au şi un exces de didacticism care dăunează uneori demersului. Iar în ceea ce priveşte specializarea la cursuri străine, am fi fost interesați de „sistemul de lucru foarte diferit" la Master Class-ul londonez, cu „o nouă viziune asupra teatrului", față de ceea ce ştim şi se practică la noi, măcar cu o sugestie efectivă decât simpla entuziastă afirmare.

Ştefan OPREA

S-a lucrat cu răbdare şi obstinaţie...

Seria de volume teatrale apărute în ultimii ani sub genericul „Galeria teatrului românesc" – serie care ne este oferită de revista *Teatrul azi* şi de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" – s-a îmbogăţit în această toamnă cu o nouă carte, o carte dedicată uneia dintre cele mai mari actriţe ale teatrului românesc din a doua jumătate a secolului XX: Gina Patrichi. Semnată de criticul şi istoricul de teatru Mircea Morariu şi intitulată ***Carte cu Gina Patrichi***, lucrarea aceasta nu este doar un profil al remarcabilei actriţe, ci şi o privire amplă asupra peisajului teatral, văzut în toată complexitatea lui, în evoluţiile lui marcate adesea de factori extrateatrali (dintre care cei politici nu au fost deloc neglijabili), dar mai ales de personalităţi excepţionale (regizori în primul rând) cu care actriţa a avut şansa să colaboreze de-a lungul întregii ei cariere artistice. Lectura acestei cărţi îi oferă iubitorului de teatru satisfacţia unei cunoaşteri cvasicomplete a evoluţiilor vieţii teatrale româneşti pe cel mai înalt palier valoric al ei, căci autorul îl poartă – cu dezinvoltură şi cu o competenţă culturală ieşită din comun – prin ţesătura de evenimente, cărora le judecă şi le clarifică sensurile până la ultima limită. Personalitatea actriţei se edifică astfel, treptat, prin implicarea vieţii şi creaţiei ei în această contextură generală, numele Ginei Patrichi fiind mereu punctul de plecare şi de întoarcere al demersului auctorial. Largul orizont de cultură generală şi de cultură teatrală îi îngăduie lui Mircea Morariu să procedeze astfel, rezultatul metodei sale de lucru fiind o carte de teatru remarcabilă prin complexitatea informativă şi prin profunzimea judecăţilor de valoare. Impresia aceasta îi este indusă lectorului chiar de la primul capitol („Ceea ce s-ar putea numi destin"), în care simpla informaţie că Gina Patrichi s-a născut în Bucureşti, la 8 martie 1936, îi oferă autorului prilejul de a ne prezenta oraşul epocii respective, cu atmosfera lui, cu evenimentele politice, sociale, culturale, cu arhitectura, cu pulsaţiile vieţii cotidiene, etc. recurgând la surse literare – opera lui Cezar Petrescu şi Mihail Sebastian, a lui Christian Heller, Ivor Porter, Gregor von Rezzori, Sergiu Singer şi Martha Bibescu –, dar şi la documente care vorbesc despre tulburările politice culminând cu anii de război şi cu urmările acestuia care au schimbat radical cursul şi modul de viaţă al bucureştenilor. În această atmosferă a crescut şi s-a format actriţa.



După ce a urmat o şcoală medie de chimie, Gina Patrichi a devenit studentă la Institutul de Teatru, clasa Aurei Buzescu. Deşi elevă preferată, profesoara n-a ezitat s-o elimine după doi ani din cauza vieţii boeme

care o împiedica să urmeze cursurile cu regularitate. Cariera teatrală părea astfel încheiată înainte de a începe. Dar destinul a hotărât altfel şi el a purtat, în prima fază, numele regizorului Valeriu Moisescu. Ajuns regizor la nou înfiinţatul teatru din Galaţi şi cunoscând-o bine pe fosta colegă de Institut, a chemat-o în trupa sa.

Mircea Morariu deschide, astfel, al doilea capitol al cărţii: „Actriţă la Galaţi". A fost, pentru Gina Patrichi, o perioadă de împliniri prin realizări scenice deosebite. Mărturisea avocatul Victor Anagnoste, soţul actriţei, într-un interviu: „Acolo, la Galaţi, am trăit perioada cea mai intensă a relaţiilor noastre. Gina dorea ca eu să înţeleg neapărat puterea artei ei. Aproape în fiecare seară îmi citea poezii şi piese de teatru, cu vocea ei inconfundabilă şi cu posibilităţile ei deosebite de a nuanţa fiecare cuvânt, de a pune în valoare ideile de fond ale unei pagini literare. Lângă ea m-am sensibilizat treptat şi am izbutit chiar să mă înalţ şi să ajung la acea lume de trăire spirituală unde este foarte mult loc pentru iubire". Este, acesta, un prim profil al actriţei, care vorbeşte despre calităţile umane şi artistice ale Ginei Patrichi.

La Galaţi, actriţa a jucat mult în cele opt stagiuni cât a rămas acolo, evoluând sub bagheta unor regizori precum Crin Teodorescu, Vlad Mugur, Ariana Kunner, Gh. Jora, dar mai ales a lui Valeriu Moisescu, împreună cu care a cunoscut cele mai alese succese. A debutat la 21 oct. 1956 în *Nota zero la purtare*, după care au urmat *Gaiţele*, dar mai ales *D-ale carnavalului*. Valeriu Moisescu a alcătuit o distribuţie excelentă, cu Ştefan Bănică, Mihai Pălădescu, Dimitrie Dunea ş.a. Ginei i-a rezervat rolul Miţei Baston pe care l-a jucat cu strălucire, personajul rămânându-i preferat pentru toată viaţa (îl va juca din nou, în stagiunea 1966–1967, la Teatrul „Bulandra", împreună cu Toma Caragiu, Ştefan Bănică, Virgil Ogăşanu, Octavian Cotescu, Birlic, Marin Moraru, Rodica Tapalagă, în regia lui Lucian Pintilie).

Vorbind despre acest spectacol, Mircea Morariu nu scapă prilejul de a sublinia semnificaţia acestuia în procesul reteatralizării teatrului, proces declanşat în acei ani de principalii regizori ai teatrului românesc. Valeriu Moisescu aprecia că „spectacolul cu *D'ale carnavalului* a fost prima încercare de reinterpretare scenică a celebrei comedii caragialeşti". Era o vizibilă desprindere de tradiţie, o înnoire care – alături de alte spectacole româneşti, semnate de Liviu Ciulei, Dan Nasta, Sorana Coroamă, Crin Teodorescu şi alţii – va produce mari valuri în întreaga mişcare teatrală. Mircea Morariu face pertinente referiri la acest fenomen şi trimiteri de bun cunoscător la repere bibliografice semnificative.

În tot acest context, teoretic şi istoric, pe care autorul cărţii îl dezvoltă aproape pe fiecare pagină, actriţa nu este nicio clipă scăpată din vedere. Evidenţiindu-i mereu cele mai importante realizări scenice, Mircea Morariu îi edifică profilul atât de distinct, alăturând la judecăţile proprii mărturii ale celor care au cunoscut-o şi au preţuit-o, precum şi mărturisiri ale actriţei. Iată un exemplu cu totul edificator, care ar putea sluji ca model tinerilor actori: „Eu m-am lucrat cu răbdare şi obstinaţie. Dintr-un firicel de glas am obţinut o voce care se aude bine. Mi-am dat seama că trupul trebuie să devină un instrument în mâna mea şi nu eu să fiu sclava lui – deci au urmat multe ore de gimnastică, ore de oboseală şi infern. M-a preocupat limba pe care o rostesc pe scenă, limba română cea adevărată, ferindu-mă să mă las furată de expresiile vulgare ale străzii. Aşa m-am descoperit dintr-odată că iubesc limba pe care o vorbesc, că o redescopăr şi că o folosesc cu pasiune de filolog. M-a preocupat şi mă preocupă tot ce mă înconjoară şi această curiozitate mi-a cultivat sensibilitatea, mi-a ascuţit spiritul critic şi astfel am căpătat criterii noi de judecată..."

După ce, la Galaţi, Gina Patrichi a evoluat în treizeci de premiere, pe texte de facturi stilistice foarte diverse (*Hangiţa*, *Vicleniile lui Scapin*, *Jocul dragostei şi al*

întâmplării, *Nora*, *Oraşul visurilor noastre*, *Poveste din Irkutsk*, *Titanic vals*, *Furtuna*, *Gâlcevile din Chioggia*, *Prometeu încătuşat*, *Umbra*), edificând astfel o primă şi semnificativă etapă în strălucita ei biografie artistică (la finalul căreia a fost comparată cu Giulietta Masina), a trecut la unul dintre cele mai importante teatre bucureştene – „Lucia Sturdza Bulandra". Era începutul anului 1964.

Pentru ca cititorul cărţii sale să poată aprecia corect cât de important era pentru actriţă acest pas, Mircea Morariu, constant în metoda sa de lucru, găseşte necesar să realizeze un scurt istoric al acestei remarcabile instituţii teatrale, oferind o imagine concludentă asupra activităţii ei, a atmosferei de creaţie şi a personalităţilor care i-au conferit prestigiu naţional şi european. Teatrul „Bulandra" era „locul în care se întâmplă evenimente", cum nota Radu Boruzescu citat de Mircea Morariu. Tot el adăuga: „Cred că particularitatea Teatrului Bulandra era, în primul rând, personalitatea lui Liviu Ciulei, în jurul căruia totul s-a materializat, totul a fost posibil".

Şi aici, Gina Patrichi şi-a început noua etapă artistică tot sub îndrumarea regizorală a lui Valeriu Moisescu, care semna spectacolul *Jocul de-a vacanţa*, ei revenindu-i rolul Corinei. Era primul semn al unei alte vârste artistice, pe care regizorul o caracteriza astfel: „Dacă în primele sale roluri Gina Patrichi se sprijinea pe spontaneitate, farmec personal şi o intuiţie ce nu dădea greş, maturizându-se şi având şansa de a lucra cu mari regizori, Gina a dobândit obsesia artistului perfecţionist, construindu-şi rolurile cu perseverenţa unui căutător de aur şi minuţiozitatea unui bijutier..." Regizorii la care se referă Valeriu Moisescu au fost Liviu Ciulei (*Clipe de viaţă*, *Macbeth*, *Elisabeta I*, *Azilul de noapte*), Lucian Pintilie (*D'ale carnavalului*), Crin Teodorescu (*Victimele datoriei*, *Harfa de iarbă*), Ion Cojar (*Luceafărul*), Radu Penciulescu (*Vicarul*), Andrei Şerban (*Iuliu Cezar*), Cătălina Buzoianu (*Hedda Gabler*, *Interviu*, *Dimineaţă pierdută*), Alexandru Tocilescu (*Io, Mircea Voievod*, *Hamlet*), Silviu Purcărete (*Teatrul comic*), Mihai Măniuţiu (*Antoniu şi Cleopatra* la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca) şi, bineînţeles, Valeriu Moisescu (*Jocul de-a vacanţa*, *Comedie pe întuneric*, *Romeo şi Julieta la sfârşit de noiembrie*).

Debutul bucureştean al actriţei a stat sub o zodie bună; spectacolul *Jocul de-a vacanţa* a fost apreciat la superlativ de critici şi Mircea Morariu aduce în sprijinul afirmaţiei sale cronici ample. Ileana Popovici, de pildă, scria despre Gina Patrichi: „Avem de-a face cu un talent de o factură foarte originală, deosebită, care emoţionează printr-o generoasă spontaneitate, printr-un umor simpatic şi apropiat, întru totul cuceritoare. Cu o mare inteligenţă scenică, ea nu-şi debitează textul curgător şi muzical, ci desface fiecare frază cu naturaleţea cu care ar dezghioca un fruct [...], jucând cu toată fiinţa... Registrul ei de tonalităţi are o mare mobilitate..." De asemenea aprecieri va avea parte actriţa în tot restul carierei, până la cel din urmă rol.

Capitole speciale rezervă Mircea Morariu şi creaţiilor actriţei în film (a jucat în 25 de filme), în teatrul radiofonic şi TV.

Cartea se încheie cu un „Acord final" din care merită să reţinem un gând al actriţei: „Eu sunt fericită că am învins ca artistă, chiar dacă vi se pare că nu sunt modestă deloc, iar strălucirea pe care am dobândit-o o las pe scenă, în braţele personajelor mele. Este în întregime a lor! Parafrazând titlul unei piese în care am jucat, pot spune că privesc înapoi cu mândrie".

Scrisă elegant, cu adevărat talent literar, construită cu rigoare, bogat informată şi oferind contextualizări teatrale impresionante, cartea lui Mircea Morariu se situează la înălţimea personalităţii artistice de care se ocupă.

PRIVIȚI DIN AFARĂ*

Andrea RÁDAI

Dramă istorică în vârtejul ideilor

Oare care-ar fi interpretarea adecvată a spectacolului *Richard al III-lea* de Gábor Tompa? S-ar putea ca Glocester, care în acest spectacol nu e cocoşat, ci olog, să devină ticălos datorită necesității psihologice care izvorăşte din frustrarea infirmilor. Dar s-ar putea la fel de bine ca producția celor din Cluj şi a Teatrului din Gyula să prezinte legile crude şi sălbatice care dirijează lumea sclipitoare a mass-media. Nu exclud nici varianta conform căreia *adevăratul* personaj principal, cel care dirijează acțiunea în mod invizibil, este Lady Shore, la care textul piesei face doar aluzie, dar care apare de mai multe ori pe scenă şi care reprezintă, poate, Răul din noi toți. Şi aş putea continua, deşi şi asta e deja cu mult mai mult decît poate suporta un spectacol *Richard al III-lea*. Întrebarea e dacă alternativele de interpretare abia schițate şi contradictorii ale premierei de lucru de la Festivalul Shakespeare din Gyula se limpezesc până în momentul premierei de la Cluj, care a fost promisă pentru noiembrie.

Scenografia Carmencitei Brojboiu determină întregul spectacol prin atmosfera bizară ce aminteşte de lumea cealaltă; ea oglindeşte relația contradictorie şi apăsătoare dintre societatea sănătoşilor şi cea a invalizilor. Ne rămân în minte monştrii şi măştile crispate grotesc (făcute de Ilona Varga-Járó). Țarul Petru cel Mare a avut o colecție asemănătoare: embrionii şi gnomii deformați, păstrați în alcool, se pot vedea astăzi în muzeul cel mai însemnat al Rusiei; aici, vizitatorii se pot uita nestingheriți la farsele dezgustătoare ale naturii, satisfăcându-şi, în sfârşit, curiozitatea, deoarece altădată nu se cădea să te holbezi la invalizi şi la ciudații produşi de anatomie. Dar vitrinele scenice au şi un alt fel de scop: despre măştile stranii şi rânjitoare aflăm că ele sunt capetele victimelor care au căzut în luptă de mâna lui Glocester sau a altcuiva.

Glocester ar putea fi expus încă înainte de moarte: în interpretarea lui Zsolt Bogdán, infirmitatea lui Richard e foarte accentuată. El şchioapătă vizibil, corpul îi e ținut de curele. La începutul spectacolului e aproape unit cu cîrjele sale, dar cu timpul, mărşăluind pe drumul tivit cu victime ce duce spre tron, se sprijină din ce în ce mai puțin de ele. Richard stă față-n față cu societatea sănătoşilor şi a frumoşilor, cu o lume care crede că urâțenia şi infirmitatea sunt ceva ce sfidează natura şi căreia i-ar plăcea să vadă monştri doar în muzee. În timp ce spectatorul îl compătimeşte într-o anumită măsură pe Glocester pe care, de altfel, îl crede un ipocrit, în curtea regală, oamenii nu dau dovadă nici de cea mai elementară

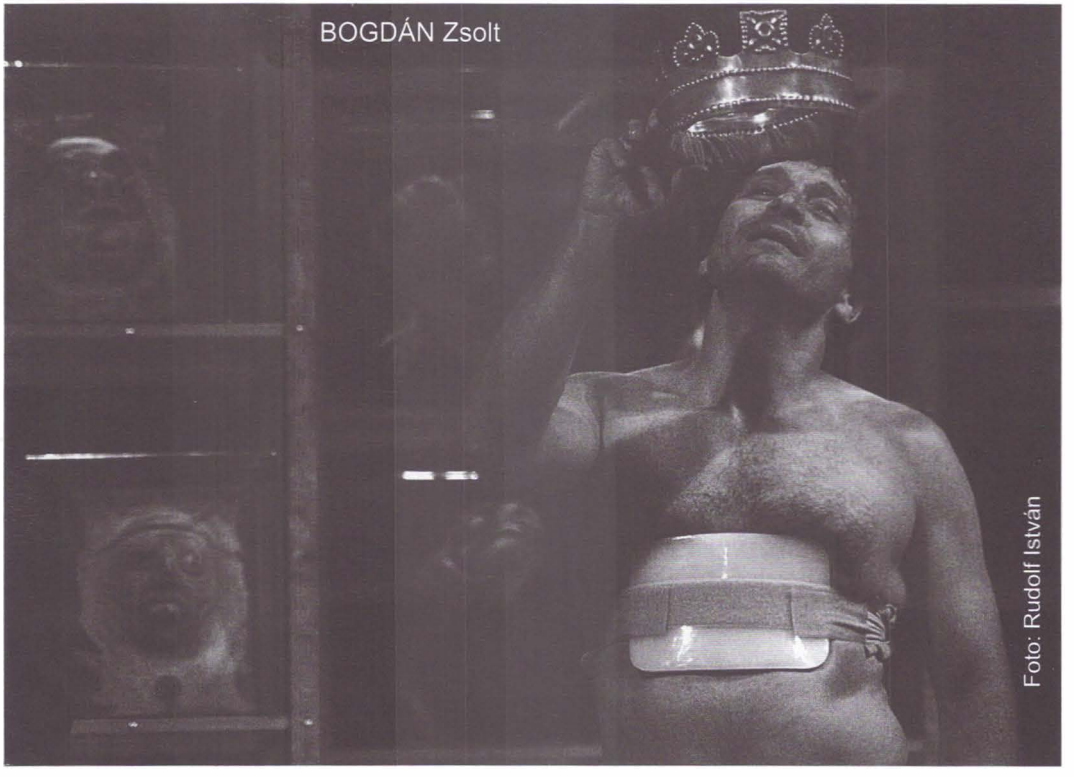
---

* ***De curând, ni s-a propus din partea revistei maghiare de specialitate*** Színház ***un schimb de publicații şi de materiale. Iată, în continuare, două cronici apărute în publicația budapestană despre creatorii noştri. (N. red.)***

bună-creştere: în general, fiecare are un scaun, în afară de invalid. Chiar din această cauză îi surprinde atacul lui Richard: anterior, nimeni nu s-a gândit la el ca la un om ce poate acționa, ce are forță şi e demn de atenție.

Avem senzația că sufletul lui Richard jucat de Zsolt Bogdán parcă a fost deformat de privirile ce l-au găsit urât. La prima apariție, când îşi pune-n gînd să fie un ticălos, irumpe parcă din el o genialitate vecină cu idiotenia. Şi mai târziu circulă cu ajutorul cârjelor, ca un Rain Man ce a rămas într-un stadiu timpuriu al socializării şi are legile lui proprii. Fiecare apariție, fiecare frază a lui îi contrariază şi-i sperie pe ceilalți. De parcă ar fi în el ceva din animalitatea copiilor crescuți în pădure; în anii cînd a fost neglijat, a privit şi şi-a însuşit comportamentul, legile, obiceiurile ipocrite ale celorlalți. Surprinzător, principalul lui complice e chiar neîndemânaticul *Buckingham* (Sándor Keresztes), care poartă ochelari demodați şi e mult mai urât decât toți ceilalți.

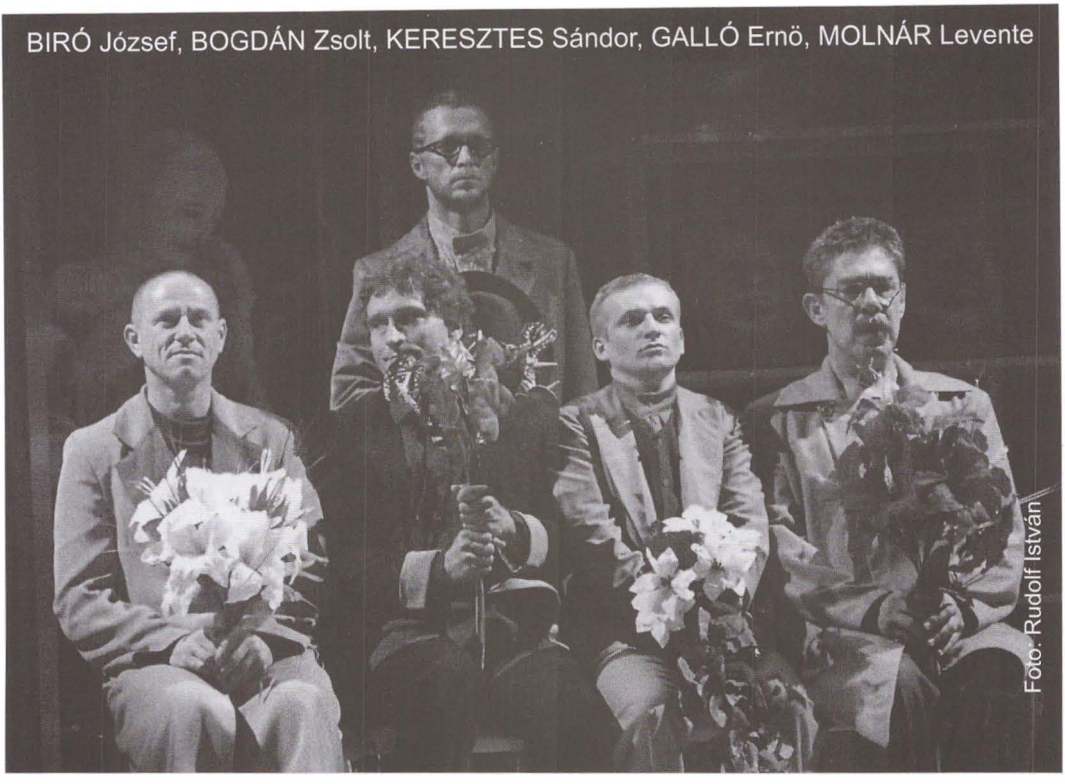
Această motivație psihologică ce-şi are rădăcinile în frustrarea lui Richard e contrazisă de prezența lui *Lady Shore* (Tünde Skovrán – de altfel, identitatea personajului o putem afla numai citind distribuția). În timp ce în piesă se vorbeşte doar despre personajul numit intrigant care se tăvăleşte cu oamenii din Curte, regizorul îi conferă un rol deosebit de important. Aparițiile demonului blond şi misterios cu picioare lungi constituie cadrul spectacolului: înainte de monologul lui Richard are o scenă erotică cu coroana, iar la sfârşitul spectacolului îmbracă un capişon negru şi în timp ce Richmond încetează să mai vorbească, ea citeşte într-o cabină telefonică versurile Apocalipsei referitoare la Anticrist. Atunci Richard



este totuşi simbolul păcatului originar, al Răului arhetipal? (Sau Anticristul este Richmond?) Lady Shore e prezentă şi în scena întronării lui Richard: în episodul reprezentat ca un show de televiziune, ea dirijează înregistrarea şi ea joacă şi rolul sufleorului – Lady Shore ar fi Răul care există independent de om şi care ne determină faptele?

Într-o scenă spirituală şi memorabilă, spectacolul ne arată şi „cruzimea şi minciuna mass-media". Întronarea lui Richard o putem urmări din studioul unei televiziuni şi datorită camerelor de luat vederi, cu ajutorul tuturor accesoriilor show-urilor de sâmbătă seara – cu cameramani, cu microfoane, cu reclame care intensifică suspansul. Scena aceasta este parodia politicienilor ce cred că alegătorii sînt inepţi, care regizează realitatea şi care joacă mereu un rol. Dar nici această interpretare actualizantă nu devine un motiv al spectacolului, păleşte în vârtejul ideilor. În afara scenei-show, spectacolul ar funcţiona şi fără camerele care de-altfel abia dacă se pot vedea de la o anumită distanţă; de pildă, imaginile de război rulate la început sunt banale de-a dreptul.

Femeile, care suferă pasiv de luptele sângeroase, cad şi ele victime locurilor comune de pe scenă. În jocul susţinut de Imola Kézdi, Enikő Györgyjakab, Hilda Péter şi Réka Csutak se simte cîteodată destinul durerii ascunse şi amare, dar în costumele lor create de designeri, aflându-se încontinuu într-o beţie de cocaină, de heroină şi de alcool, amintesc mai curînd de personajele feminine ale unui serial despre familii ultrabogate din America ce rivalizează una cu cealaltă. Iar bărbaţii îmbrăcaţi în nuanţele de purpuriu şi mov parc-ar fi ajuns pe



scena din Gyula dintr-un film de acțiune la modă cu accesoriile *high-tech*, cu telefoane mobile şi alte asemenea.

În fiecare scenă putem întîlni o duzină de idei bune sau rele, spirituale sau mai puțin spirituale, de parcă singurul scop ar fi stârnirea interesului spectatorilor – cu ce altceva s-ar putea explica faptul că Richard sare din coşciugul lui Henric al VI-lea, că împătureşte porunca pentru asasini în formă de avion, că Catesby dansează balet înaintea unei scene, că Richmond îşi citeşte discursul ca un rapper englez, că Hastings ține un mic televizor sub braț?

În această formă, *Richard al III-lea* al lui Gábor Tompa e mai mult un brain-storming la un spectacol ce se anunță destul de interesant.

Coproducție a Teatrului Maghiar de Stat Cluj şi a Teatrului din Gyula (Ungaria) – Richard al III-lea **de William Shakespeare. Regie: Gábor Tompa. Traducere de István Vas. Dramaturgie: András Visky. Asistent dramaturgie: Noémi Vajna. Scenografie şi costume: Carmencita Brojboiu. Măşti: Ilona Varga-Járó. Muzică: Vasile Şirli. Coregrafie: Florin Fieroiu. Mass-medie digitală: Zsolt Tofán. Asistent regie: István Albu. Cu: Zsolt Bogdán, Sándor Keresztes, András Bogdán, József Bíró, Miklós Bács, Endre Senkálszky, Lehel Salat, Attila Orbán, Ferenc Sinkó, Ernő Galló, Levente Molnár, Ervin Szűcs, Loránd Farkas, Balázs Bodolai, Róbert Laczkó Vass, András Buzási, Szabolcs Balla, Alpár Fogarasi, József Nagy, Bence Visky, Bence Mányoki, Imola Kézdi, Enikő Györgyjakab, Hilda Péter, Réka Csutak, Anikó Pethő, Tünde Skovrán, Melinda M. Kántor.**

Traducere de Péter DEMÉNY

Tamás KOLTAI

Bordelul devine închisoare

Viena fictivă prezentată de Silviu Purcărete în spectacolul craiovean al piesei ***Măsură pentru măsură*** este un oraş depravat, desfrânat moral, care emană o sărăcie tipic est-europeană fără să fie aşezat într-un timp şi într-un spaţiu concret. Simţim mai degrabă un grotesc de tip exotic, programul face aluzie la Brueghel dar ne putem aminti şi de caricaturile lui Hogarth sau Daumier. Vedem imaginile promiscuităţii: figuri de invalizi, răvăşiţi, fără dinţi, gonesc şi onanizează mecanic – printre ele sunt şi păpuşi de cârpă –, „lumea-ntreagă e-un bordel". Putem vedea exclusiv ologi, bolnavi de sifilis care rânjesc prosteşte, unul dintre ei îşi trage pielea scorojită de pe burtă. Din când în când scena e împânzită de fum, se aude un tren, de parcă am călători spre un tărâm uitat de Dumnezeu. Aproape de noi, de-o parte şi de cealaltă a scenei, se află cîte o masă dreptunghiulară, pe ele veioze, acte, radio – obiecte ce se pot vedea în instituţii provinciale, în locuri supravegheate, în închisori, spitale, pe culoarele, la poarta, în sălile şcolilor cu internat. E Europa de Est, totuşi.

Purcărete, ca şi Shakespeare, are o părere rea despre lumea de azi. Mitul bunului duce Vincentio care îl însărcinează pe locţiitorul său să facă ordine, iar el merge incognito în „lume" şi-i manipulează pe inocenţi şi pe vinovaţi, întorcîndu-se ca un domnitor drept, a căzut de mult, fiind povestea romantică a simplificatorilor. Cel mult ne putem întreba care dintre cei doi e mai rău. În spectacolul craiovean, ducele *Vincentio* (Ilie Gheorghe) este un domn cam de şaizeci de ani, dezinvolt şi simpatic, *Angelo* (Valentin Mihali), în schimb, un tip scund, cu părul dat cu gel, tipul oficialului inhibat, îmbrăcat în costum de culoare închisă. O aluzie la caracterul ducelui e faptul că lângă el stă mereu confidentul său mut, un personaj serviabil şi ambivalent cu turban şi mustaţă (jucat de o actriţă); relaţia lor poate fi analizată în câmpul larg al asociaţiilor.

În scena în care îi lasă puterea lui Angelo, prima dată îi dă un stilou, apoi îl sărută teatral pe gură – nici nu l-ar putea deconcerta mai abitir. Primul gest al domnitorului Angelo e ştergerea isterică a grafitti-urilor.

De la început, masele joacă un rol principal, fiind limpede că în spectacol e vorba de starea în care a ajuns societatea. Când *Izabela* (Ana Ularu) se duce la Angelo să ceară clemenţă pentru fratele său, Claudio, oamenii sunt prezenţi şi o dirijează pe fată cu gesturi animate şi fremătând: o încurajează când simt că oboseşte, nu-i permit să părăsească sala când ea nu mai poate să implore, dar nu le place nici dacă Izabela exagerează (de pildă, când sare în braţele locţiitorului şi-i strînge brâul între coapse). Abia devine Angelo domnitor, că şi începe dirijarea maselor printr-un comando cu megafoane care îi vînează pe oameni urlând sălbatic, după care cei prinşi sunt legaţi la mâini şi la picioare şi traşi spre un loc necunoscut. La fel se întâmplă şi cu personalităţile importante: Claudio şi Julieta îşi aşteaptă soarta cu gura astupată, fiind legaţi de scaun, mai târziu, vedem şi semnele torturii sângeroase. (Despre burta Julietei însărcinate vom afla că e numai o pernă mică, ceea ce creează o situaţie ambivalentă: cu ajutorul sexualităţii numite păcat şi a victimelor inocente ce iau parte la minciuna generală putem înţelege starea morală a Vienei de aici.)

Cele două laturi ale lui Angelo, puritanul conformist şi personajul instinctiv fără inhibiţii, intră în conflict. În scurt timp, dorinţa de a o avea pe Izabela pune stăpânire pe el: o curtează din ce în ce mai energic, ca la sfârşit să se dezbrace şi s-o ceară urlând nebuneşte pe fata care nici măcar nu-şi desface haina de călugăriţă. Scena asta nu e văzută de duce, care de obicei e atent la „cariera" lui Angelo, fiind prezent şi atunci cînd în piesă nu e, uitându-se şi ascultându-l pe Angelo din imediata-i apropiere, câteodată privindu-l drept în ochi. E deghizat într-o bizară haină de preot: ochelari negri, capişon ce se lipeşte de cap de parc-ar fi venit pe motocicletă. Nici incognito el nu-şi pierde volubilitatea, în timp ce-şi divulgă planurile, o aşază pe Izabela pe genunchi (i se rătăceşte mâna de cîteva ori), glumeşte atunci când o convinge pe Mariana să facă dragoste în locul Izabelei. (Ceea ce n-o împiedică pe Mariana să-şi urască *alter ego*-ul perfect – ambele poartă o haină de călugăriţă închisă – la prima lor întâlnire, muşcă mâna Izabelei, întinsă spre ea).

Lăudărosul *Lucio* (Sorin Leoveanu) este în acest spectacol un administrator sau cineva „de gardă" în vreun oficiu, spital sau temniţă, cu funcţie nedeterminată, care stă de obicei la o masă din faţă şi se joacă cu veioza, ascultă radioul (de pildă în scena furiei sexuale a lui Angelo, pune de mai multe ori acelaşi cântăreţ grotesc din Tirol ca un acompaniament ironic la „act").

În spectacol, toate acestea sunt prezentate într-un mod foarte simplu, dar cu o scenografie care are totuşi un efect deosebit din punct de vedere vizual. Scena e încadrată între trei panouri gri şi de înălţime medie (scenografie şi costume: Gabriel Mănescu şi Silviu Purcărete) care alunecă uşor şi pot alcătui spaţii foarte variate: cel dinainte glisează în faţă (e panel dublu, în spatele lui mai rămâne unul), iar celelalte divizează spaţiul, formându-l pentru scena următoare. Glisând, în urma lor se creează scene noi cu scaune şi mese, cu paie, cu păpuşi culcate pe jos, cu sângele împroşcat pe pereţi sau scurs pe podea în timpul torturii. Luminile, muzica, coregrafia grupurilor e puritană, dar deosebit de teatrală. Jocul actoricesc e de-a dreptul admirabil: carisma personalităţilor e atât de puternică, încât nu e nevoie de un joc conturat, desenat, sclipitor care aduce de fapt cu autoreprezentarea narcisiacă – în cadrul stilizat, caracterele, relaţiile dintre ele, situaţiile sunt plastice, individualizate, precise şi incredibil de *naturale* fără forţarea psihorealismului.

La reîntoarcerea ducelui, lumea organizată e ca spitalul unei închisori sau ca un sanatoriu pentru bolnavii de sindromul cataton. *Internaţii* stau la trei rânduri de mese, în „sufragerie", purtând halate şi papuci, mănâncă nimicul din farfuriile de plastic ca nişte păpuşi anchilozate. Ducele se îmbracă alături în hainele lui de domnitor, în afara centrului scenei (mai târziu, râd de gluma reuşită), dar punctul culminant al metamorfozei are loc în centru: nesimţitul Lucio loveşte de mai multe ori capul „preotului", până ce capişonul acestuia cade. Internaţii bolnavi de sindromul cataton se sperie la fiecare lovitură. Claudio a fost „salvat": stă la o masă ca o buturugă de paie anchilozată şi fără viaţă, şi e „resuscitat" de duce. *Happy-end*-ul este un vis teribil. În spate, Angelo-păpuşa e „cununat" cu Mariana (se aşterne pe ei chiar şi ceva „confeti", îngrozindu-i), pe Lucio îl bat măr tot acolo, Izabela care şi-a pierdut minţile de spaima ofertei de nuntă, se duce după el, râzând cu un cinism amar.

„Păcatul a fost stârpit, ducele Vincentio poate domni liniştit peste poporul său castrat din punct de vedere biologic şi spiritual.

Traducere de Péter DEMÉNY

VEȘTI

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu premiat la Festivalul de Teatru de la Mérida

La cea de a 54-a ediție a celebrului Festivalul de Teatru de la Mérida, (Spania), Teatrul sibian a fost multipremiat. Astfel, Mihai Măniuțiu a obținut atât Premiul pentru cea mai bună regie, cât şi Premiul pentru cel mai bun scenariu. De asemenea, protagonista spectacolului ***Electra***, Mariana Presecan, a obținut Premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol principal.

Mariana PRESECAN şi Michael YORK

Marele premiu înmânat „Spărgătorului de ceață"

Încheierea ediției jubilare a Festivalului Kaleidoszkóp, organizată de Teatrul Merlin din Budapesta, a adus mare bucurie Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara. Desfăşurându-se între 13–19 octombrie 2008, Festivalul a reunit producții nu numai din Ungaria, dar şi din alte țări ale bazinului carpatic, adunând 2500 de spectatori.

Spărgătorul de ceață (producție comună Theatron – Varázshegy) reprezintă debutul regizoral al actorului Mátyás Zsolt Imre şi a candidat la categoria proză, alături de alte 11 spectacole. Juriul (format din regizori de teatru şi film) i-a acordat Marele premiu al Festivalului, Premiul Kaleidoszkóp.

Teatrul Maghiar din Timişoara printre Instituţiile de Interes Naţional ale Ungariei

În ziua de 11 septembrie 2008, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, reprezentanţi ai Cancelariei Primului-ministru al Ungariei au înmânat o plachetă aniversară unor instituţii de peste graniţele Ungariei, ce promovează cultura maghiară. În cadrul Programului Cancelariei ungare, ce a desemnat în anul 2007 Instituţiile de Interes Naţional, figurează şi Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara. Prin acest program, Guvernului Ungariei contribuie la buna funcţionare a acestor instituţii. Din partea teatrului, placheta aniversară i-a fost înmânată directorului Balázs Attila.

DIN LUME

Mircea GHIȚULESCU

Teatru experimental printre rugăciuni

Lumea arabă pare din ce în ce mai mare. După Casablanca (singurul termen de comparație pentru noi), şi Cairo organizează un **Festival de Teatru Experimental** care a ajuns la a XX-a ediție. Vocea imamului tună pe stațiile de amplificare de cinci ori pe zi, mai asurzitor la cinci şi douăzeci de minute dimineața, când e somnul mai dulce. Dar rugăciunea nu este aici atât de înspăimântătoare, sălbatică şi rudimentară ca în Maroc. Distingi, din loc în loc un tremolo, pe care îl auzi şi în bisericile ortodoxe româneşti. Să fie o contaminare cu ritualul bisericii ortodoxe copte? Vinerea la amiază, slujba e mai lungă şi conține şi o predică pe lângă acel lamento oscilant şi, uneori, sfâşietor. O predică lungă şi amenințătoare. Cairoții sunt mai puțin inhibați de islamism decât marocanii. Rar vezi trecând pe stradă acele femei îmbrăcate în negru, cu fața acoperită ca nişte umbre întunecate. Dar de văzut, totuşi, le vezi, din când în când, şi sunt femei tinere. Se țin de mână cu bărbatul care, de regulă, e îmbrăcat în tricou şi jeans. Efectul e ilar mai ales dacă fac conversație şi femeia vorbeşte de sub maramă ca un ventriloc. Dacă nu sunt însoțite, efectul de îndepărtare este instantaneu. Nu-ți doreşti decât să fii departe de ele. Pelerina neagră şi ochii aprinşi care te privesc dintre mătăsurile obscure o fac intangibilă. Te gândeşti la moarte şi dispariție. Doar cu un bun procent de perversiune te poți gândi la sex şi la naştere. Pe de altă parte, acest proces de perversiune nu se lasă prea mult aşteptat, încât, la o a doua analiză, vălurile negre nu fac decât să ascundă un secret cunoscut de când lumea.

La urma urmei, experimental sau nu, Festivalul de Teatru de la Cairo are multe alte scopuri. De douăzeci de ani, ministrul Culturii, Farouk Husai, a înțesat capitala cu festivaluri de teatru, film, carte, film pentru copii. Sigur, nu se poate vorbi la CITEF (Cairo International Theater Experimental Festival) de performanțe teatrale, pentru că principiul de selecție nu este performanța, ci încercarea. Altul este şi mai important: valoarea întâlnirii. Unde în altă parte decât la Cairo poți vedea teatru sudanez? Compania Națională de Teatru/The National Company of Acting a prezentat o piesă care seamănă cu *Adunarea păsărilor,* poemul filosofic persan al lui Farid Udin Attar dramatizat de Jean-Claude Carrière pentru Peter Brook. Poemul, alcătuit din nu mai puțin de 5000 de versuri, dezvoltă o temă fundamentală a literaturii islamice: pasărea care se eliberează de chingile lumii reale pentru a se supune adevăratului rege care este conducătorul spiritual al lumii (guru). Nu ca în filosofia românească orală cu „pasărea ce cată să se facă om". Dacă nu era *Adunarea păsărilor*, trebuie să fi fost ceva pe aproape. Oricum, stângăcia interpreților era fermecătoare şi nimic altceva. O solemnitate naivă exprimată prin paşi rari (acelaşi teatru dansat, prost executat, împrumutat din Europa) pe o bandă muzicală neprofesionistă, falsă de la un capăt la altul, minus momentele de dans şi muzică sudaneză, când interpreții se simțeau ca acasă şi totul părea foarte adevărat, inclusiv actrița albă rătăcită în Sudan ca rățuşca cea urâtă.

E uimitor câtă lume mănâncă o pită bună de pe urma acestei aberații care se numeşte când teatru independent, când alternativ, când experimental. Ca şi cum

te-ai duce la un spectacol să vezi teatru **independent**, nu un **spectacol bun**! „Astăzi simt nevoia să văd teatru independent" sau „Hai şi noi pe la teatrul alternativ, că n-am mai fost demult". Se fac simpozioane, se întoarce problema pe toate părţile, toţi sunt puşi pe treabă să demonstreze că teatrul bun nu mai e la modă, se poartă teatrul prost. Ana Isabel Fernandez Valbuena din Spania a decretat că am ajuns în perioada „postdramatică" a teatrului, voia să spună teatru fără dramaturgie şi fără text. Sau cum zicea Gertrude Stein, *landscape plays*, piesa-peisaj. Au mai fost epoci postdramatice. Şi *commedia dell' arte* era un teatru postdramatic după capodoperele Renaşterii, dar era un teatru al ignoranţilor pe care Goldoni l-a făcut din nou să strălucească. În ce ne priveşte, am negat existenţa teatrului independent ca realitate artistică şi l-am recomandat ca realitate sociologică şi terapeutică. Teatrul independent este un teatru al tuturor şi nu un teatru pentru toţi. Diferenţa este că acest teatru de amatori nu se adresează nimănui altcuiva decât celui care îl face. Asemenea lui Artaud: să faci teatru pentru tine însuţi. A practica teatrul înseamnă a aspira să devii mai suplu, spontan, reprezentativ. Să ai prezenţă publică, nu să devii actor genial.

Adrian MIHALACHE

Teatru la castel, în Piemont

Istoria Piemontului este povestea unui succes. Până în secolul al XVI-lea, nu era decât un neînsemnat comitat, situat în neteda câmpie de la poalele Alpilor, pe care fondatorul dinastiei de Savoia l-a primit de la împăratul german pentru servicii aduse în războaie. Poziţia geografică era avantajoasă, deoarece deţinea cheile celor mai importante trecători, care făceau legătura cu Franţa, Elveţia şi, prin aceasta din urmă, cu Austria şi Germania. Căile comerciale aduceau venituri considerabile. Comitatul a devenit ducat, iar Emmanuele Filiberto a mutat capitala la Torino, fostă aşezare rurală, dedicată creşterii taurinelor. În 1706, piemontezii câştigă o victorie împotriva francezilor, datorată, de fapt, intervenţiei vărului de la Viena, prinţul Eugeniu de Savoia. Luând în posesie şi insula Sardinia, Piemontul devine regat. Torino se dezvoltă puternic în secolul al XVIII, într-un stil baroc unitar, beneficiind de talentul unor mari arhitecţi ca Guarini şi Juvarra. Regii de Savoia îşi construiesc, în această perioadă, numeroase castele în împrejurimi, pentru vânătoare, recreere şi, mai ales, pentru a impresiona. Marile lucrări sunt sistate în vremea lui Napoleon, când regatul se restrânge la Sardinia, Piemontul devenind parte a Republicii Cisalpine, apoi al Regatului Italiei, înjghebare efemeră, sub viceregele Eugen, fiul vitreg al lui Napoleon. După Congresul de la Viena, familia de Savoia se întoarce, dar nu mai sunt atâţia bani pentru lux, căci priorităţile sunt de ordin politic: Piemontul visează să unifice întreaga Italie, sub coroana sa. Încercând să profite de instabilitatea politică de la 1848, intră în război cu Austria, dar generalul Radetzky îi administrează o usturătoare înfrângere. Regele şi politicienii înţeleg că nu pot reuşi decât dacă intră în combinaţii cu marile puteri ale Europei şi mizează pe Franţa. Avea dreptate conul Leonida să facă analogii între Piemont şi România. N-am avut, ce-i drept, un Garibaldi, dar am avut, în persoana

lui I. C. Brătianu, un politician de nivelul contelui Cavour, artizanul unificării. Piemontul a trimis un batalion de voluntari în Războiul Crimeii, aşa cum am trimis noi trupe în Afghanistan şi Irak. Mutarea a fost inteligentă, pentru că, în felul acesta, Piemontul participa, cu drepturi egale, la masa învingătorilor. Napoleon al III-lea, „licuriciul cel mare", a fost măgulit şi servit în fel şi chip. Una dintre marile frumuseți ale epocii, marchiza de Castiglione, a fost trimisă la Paris, pentru a-l influența, iar ea şi-a asumat sarcina cu entuziasm, din patriotism. Urmează războiul din 1859, având drept consecință anexarea Lombardiei, apoi spectaculoasa aventură a „volintirilor" lui Garibaldi, care cuceresc regatul Neapolului şi al Siciliei. Unificarea deplină se încheie în 1871, cu cucerirea Romei. De-aici încolo, papa-rege rămâne papă pentru lumea catolică, dar rege, doar în Vatican.

Secolul al XX-lea, în ciuda celor două războaie, a adus Piemontului prosperitatea, grație economiei industriale. Sediul Fiat al lui Giovanni Agnelli a devenit mai important decât castelele dinastiei de Savoia. Cu toate acestea, din punct de vedere turistic şi cultural, Piemontul a rămas marginal. A dat un scriitor de succes, pe Edmondo de Amicis, autorul celebrului *Cuore*, dar n-a atras interesul vizitatorilor, în ciuda faptului că deține faimosul „giulgiu din Torino", superbe desene de Leonardo da Vinci, precum şi *Mole Antonelliana*, clădirea cu cel mai extravagant acoperiş (un fel de Turn Eiffel) care s-a văzut vreodată. Astăzi, ea adăposteşte un interesant şi inventiv muzeu al cinematografiei.

Autoritățile locale încearcă din răsputeri să dea Piemontului vizibilitate culturală. Castelele regale au fost refăcute, dar au rămas goale, după mulți ani de jafuri şi de neglijență. Dacă nu pot fi remobilate, ele trebuie măcar însuflețite, iar teatrul pare să fie cel mai bun mijloc. *Venaria Reale*, castelul de vânătoare al familiei de Savoia, care ambiționa să rivalizeze, prin grădinile lui, cu Versailles-ul, ajunsese o biată cazarmă. După restaurare, regizorul Peter Greenaway a fost chemat să-i redea viața. El a conceput o serie de proiecții video, în care personaje de epocă, interpretate de actori, îi întâmpină, în mărime naturală, pe vizitatori. Ei se prezintă, îşi spun povestea, se arată în activitățile cotidiene, la masă, la vânătoare, în procesiune spre biserică. Nu sunt omise nici dependințele, în care vedem, într-o suprapunere savantă de ecrane transparente, cum se efectuau muncile gospodăreşti. Castelul de la Rivoli a fost transformat într-un rafinat muzeu de artă contemporană. Pentru fiecare cameră, s-a comandat, câte unui artist renumit, o lucrare anume, potrivită cu decorațiile lui Juvarra, atâtea câte au supraviețuit. Rezultatul este o scenografie subtilă, foarte teatrală. În fosta cameră de studiu a prințului moştenitor, Maurizio Cattelan a instalat un manechin, reprezentând un copil, la masa de lucru, care pare a-şi face temele. Mâinile îi sunt însă străpunse de creioane înfipte în masă, astfel încât el nu-şi poate face datoria. Rebecca Horn a instalat o oglindă mobilă într-o adâncitură din podea, care reflectă o altă oglindă încastrată în plafon. Privitorul este antrenat, între oglinzi paralele, într-o explorare interioară, care pare a nu avea sfârşit. Giuseppe Penone a tapetat o cameră cu frunze uscate, îngrămădite într-o rețea de sârmă. Vizitatorul contemplă asamblajul, aspiră parfumul subtil al frunzelor, de fapt, îşi joacă rolul, actor fără voie, care însufleteşte un spațiu specular-spectacular, fiind, sie însuşi, spectator.

În vara anului 2008, Fundația *Teatro Piemonte Europa* a decis să lanseze un proiect ambițios, care să pună şi mai bine în valoare castelele din Piemont. Sub titulatura ispititoare ***Teatro a Corte*** (teatru la curțile regale), au fost reunite multe

companii care au o legătură oarecare cu teatrul, dar fără să fie, propriu-zis, *teatru*. S-au prezentat spectacole de circ, muzică, dans, marionete, unele mai ciudate, altele, cu totul banale. Farmecul urma să rezulte din interacțiunea dintre spectacolele de „teatru postdramatic" şi pitorescul romantic al reşedințelor regale, unde ele urmau să se desfăşoare. Reprezentațiile dobândeau, astfel, prestigiu, iar locațiile, vizibilitate şi, de sperat, popularitate. Pentru a antrena publicul local, fără a-i tulbura programul de lucru, evenimentul s-a desfăşurat pe întreg parcursul lunii iulie, spectacolele având loc în zilele libere de sfârşit de săptămână, cu unele suplimentări miercurea şi joia. Cum era imposibil să petreci o lună întreagă în Piemont, fiecare critic a avut o privire parțială asupra proiectului.

Am asistat la spectacolele din intervalul 25 iulie–3 august. Primul modul a avut loc în grădinile de tip Versailles de la Venaria Reale. Trupa franceză Armo-Compagnie Jérome Thomas ne-a oferit, pe o scenă tradițională, amenajată ca teatru de vară, baletul – modern? – *Libelule şi fluturi*. S-au succedat, pe rând, întâi *Libelulele*, în coregrafia lui Pedro Pauwels, apoi *Fluturii*, dirijați de Jérome Thomas. Spectacol mimetic şi romanțios, mizând pe desfăşurări de eşarfe, fuste gonflate şi glisări pe rotile, spectacolul nu speria prin noutate, dar impunea prin calitățile fizice ale lui Jérome Thomas, neobişnuite pentru un dansator aflat la vârsta a doua. Cele mai bune momente păreau realizate de Miriam Răducanu în anii de glorie 1960 ai *Nocturnelor* de la Teatrul Țăndărică. În capela castelului, dedicată Sfântului Humbert, patronul vânătorilor, o bijuterie a lui Filippo Juvarra – grupul muzical *Supershock* din Torino a acompaniat proiecția unei copii restaurate a filmului mut *Golem*, realizat de Paul Wegener, în perioada bună a expresionismului german (1920). Filmul era excelent, muzica, de mare calitate, iar corelația dintre imagine şi sunet admirabilă. Incongruența dintre ambianța catolică, iudaismul filmului şi agresivitatea sonorităților conferea evenimentului un farmec suplimentar. Plimbând privirile prin capelă, am sesizat şi nepotriviri mai vechi, datorate arhitecților şi decoratorilor. Într-o statuie, Sfântul Ioan Hrisostom era reprezentat ca prelat catolic roman, cu toate că stilul vestimentației sale trebuia să fi fost bizantin. În grădină, am văzut unul dintre cele mai remarcabile spectacole, prezentat şi la Sibiu în toamna lui 2007, *Transports exceptionnels*, al trupei franceze „Beau Geste", realizat de Dominique Boivin, cu Philippe Priasso, Eric Lamy şi William Defresne. Este povestea de dragoste şi ură dintre un om şi un excavator. Omul şi maşina se urmăresc, se iubesc, se resping, se contopesc, se ceartă şi se separă, îşi pun piedici, riscă să se rănească, într-un cuvânt, interacționează în cele mai variate moduri. Există o coordonare perfectă prin radio între cel care dansează şi cel care conduce maşina şi, cu toate acestea, pericolul care planează îți taie răsuflarea. Mariajul dintre biologie şi tehnologie este celebrat pe o muzică excelent aleasă din *Cidul* de Massenet şi *Samson şi Dalila* de Saint-Saëns (celebra arie „*Réponds à ma tendresse*").

La concurență, *Marinarul lunatic* al lui Dmitri Korneevitch din Rusia, o acrobație pe sârmă, a avut farmec datorită faptului că imaginea acrobatului se proiecta pe Alpi, în lumina asfințitului. În altă parte a parcului, s-a instalat un tub înalt, plin cu apă, în care Jörg Müller şi Hyacinthe Reisch au efectuat scufundări spectaculoase, dar fără dimensiune estetică. Titlul spectacolului, *Nous Tube #2*, parafraza un sit web popular. Excelent poeticul spectacol *Apparitions/Disparitions* al trupei „Les souffleurs commandos poétiques". Pe o pajişte întinsă, se plimbă un grup de

fete şi băieţi, purtând nişte tulnice negre. Fiecare invită câte un spectator, îl aşază pe iarbă, apoi îi murmură versuri prin tubul pus la ureche. Efectul este magic. Seara târziu, *BlackSKYwhite Theatre* din Rusia a crezut că ne va uimi printr-un spectacol pe scena teatrului de vară, în care se făcea abuz de efecte laser. Pentru cei neduşi pe la discoteci, putea să fie impresionant. Regizorul şi directorul teatrului, Dmitri Aryupin, este mândru de doctoratul său şi de faptul că, înainte de a se apuca de teatru, a fost cercetător ştiinţific. Are naivitatea copilului care a descoperit o jucărie nouă şi nu-i vine să creadă că adulţii nu se bucură de ea. Nu altfel a procedat o trupă engleză, care se autointitulează, în pur spirit *wishful thinking*, „The World Famous", care a crezut că ne dărâmă cu un spectacol de artă pirotehnică, *Full Circle*. Instrumentiştii din grupul *Terrafolk* se produceau în nişte alveole suspendate, artificiile plesneau din toate direcţiile, dar efectul era mai slab decât cel al manifestărilor din Bucureşti, de după meciuri.

Următoarea vizită a fost la Druento, unde se află fostele grajduri regale. Acolo, am văzut un spectacol extraordinar de teatru-circ, *Cargo*, cu trupa „Le théâtre du centaure". Actorii sunt mereu călare, pe cai bine dresaţi, formând împreună cu aceştia, după cum arată şi numele teatrului, adevăraţi centauri. Subiectul, conceput de Alexander Abella, este simplu: o familie lucrează într-un port, fata vrea să plece cu un magrebin, dar fratele se opune. Proiecţii video cu activităţi portuare acompaniază excelent desfăşurarea scenică. Realizarea este de bun-gust, iar caii „joacă" la fel de bine ca şi actorii.

Compania „Moussoux-Bonté" din Belgia, aureolată de un mare prestigiu, s-a produs în Torino, la Teatrul Astra, a cărui sală pare în prag de demolare. *Nuit sur le monde* a fost un spectacol de un rafinament forţat. Dansatorii se desprindeau lent de fundal, ca şi cum ar fi fost figurile de pe un vas grecesc sau de pe un basorelief, care doreau să evadeze din context. După ce, în sfârşit, reuşesc, se învârt în cerc, repetând aceleaşi figuri, până la exasperarea spectatorilor. A doua zi, însă, s-au reabilitat, cu un frumos şi crud spectacol, *Twin Houses*, în care Nicole Moussoux se dedubla, interpretându-se atât pe sine, cât şi pe marioneta cu care intra în interacţiune. Nu atât îndemânarea impresiona, cât miza dramatică şi ideatică, felul cum se atingeau limitele tandreţii şi ale violenţei. Eric Lecomte ne-a uimit pe toţi prin uluitoare acrobaţii, în spectacolul *9.81* (valoarea acceleraţiei gravitaţionale). Imaginile picăturii care cade pe platanul unui retroproiector, realizate atât de simplu, au avut o mare intensitate poetică.

După atâtea dansuri, dresuri şi acrobaţii, tare ne-am dorit puţin teatru dramatic, „adevărat", cu text. Din păcate, compania italiană cu numele oarecum ridicol *Liberipen-satori* („Gânditorii liberi) *„Paul Valéry"* ne-a oferit o preţioasă, prăfuită, lungă şi pleonastică poveste despre relaţia dintre Alfred Stieglitz şi Georgia O'Keefe. Mai reuşit a fost spectacolul *Iona*, pe un text mai slab decât cel al lui Marin Sorescu, dar bine interpretat, îndeosebi în ceea ce priveşte relaţia dintre actor şi acompaniatorul percuţionist.

Am venit, am văzut, dar n-am învins, pentru că nu aveam cu cine să luptăm. Ni s-au oferit spectacole care circulă de ani de zile prin tot felul de locuri şi de festivaluri. Totul e lucrat, elegant, dar previzibil, făcut astfel încât să menajeze şi să nu contrarieze. Din păcate, au exact acea justă măsură care omoară arta.

Teatrul „George Ciprian", Buzău

Sfârșit de stagiune, început de stagiune!

Pentru că o stagiune s-a încheiat şi alta abia a început, dorim să facem o mică evaluare a activității noastre.

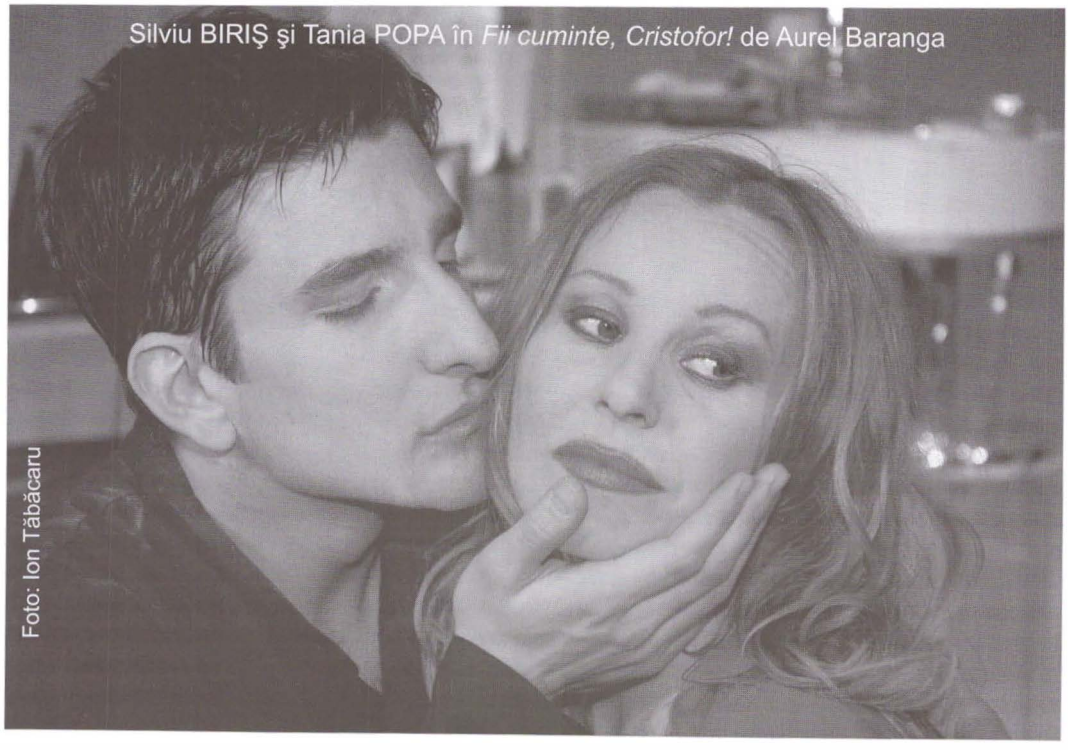
În stagiunea 2007–2008, pe lângă reprezentațiile de la sediu (în medie, cam trei pe săptămână), au avut loc deplasări la Bucureşti, Ținteşti, Bacău, Râmnicu Sărat, Focşani, Câmpina, Călăraşi. De la începutul stagiunii 2008–2009, s-au făcut turnee la Sinaia, Buşteni, Râmnicu Sărat. Există, aşadar, o reală preocupare pentru ieşirea din matcă şi recunoaşterea statutului Teatrului „George Ciprian" dincolo de granițele Buzăului.

În timpul celei de-a II-a ediții a Galei Vedetelor, au avut loc 18 reprezentații de teatru (la sediu, la Pub T'essence, Parcul Crâng, Piața Dacia), cărora li se adaugă cele 5 audiții ale unor spectacole de teatru radiofonic, urmate de discuții cu actorii invitați (Biblioteca Județeană).

Cel mai de succes spectacol al nostru rămâne: *Fii cuminte, Cristofor!* de Aurel Baranga, regia: Diana Lupescu, care a fost jucat şi în cadrul Festivalului Comediei Româneşti (Secțiunea Națională; mai, 2008), unde Ada Navrot a obținut Premiul pentru cel mai bun rol secundar. Tot acest spectacol a avut un succes extraordinar în turneul din Germania (octombrie 2007). Se află la mică distanță de popularitatea celui de mai sus noua premieră, cu *Blocați în dormitor* de John Tobias, traducerea: Anna-Maria Popa şi Costin Manoliu, regia şi ilustrația muzicală: Dan Tudor, scenografia: Doru Zanfir, cu: Luminița Erga, Valentin Teodosiu, Emil Hossu şi Dan Tudor. Această spumoasă comedie a fost deja prezentă în cadrul a două festivaluri naționale: Festivalul de Umor „Constantin Tănase" şi Zilele Craiovei.

Dintre spectacolele pentru copii, cel mai jucat este *Regele gol* de Evgheni Şvarț, regia: Alina Hiristea.

Şi la capitolul <u>*vânzări bilete*</u> stăm acum mult mai bine: încasările, în stagiunea 2007–2008, au crescut cu aproximativ 67% (iar veniturile din vânzarea biletelor în festival au fost de 3 ori mai mari în 2008 decât în 2007). Sponsorizările s-au dublat.



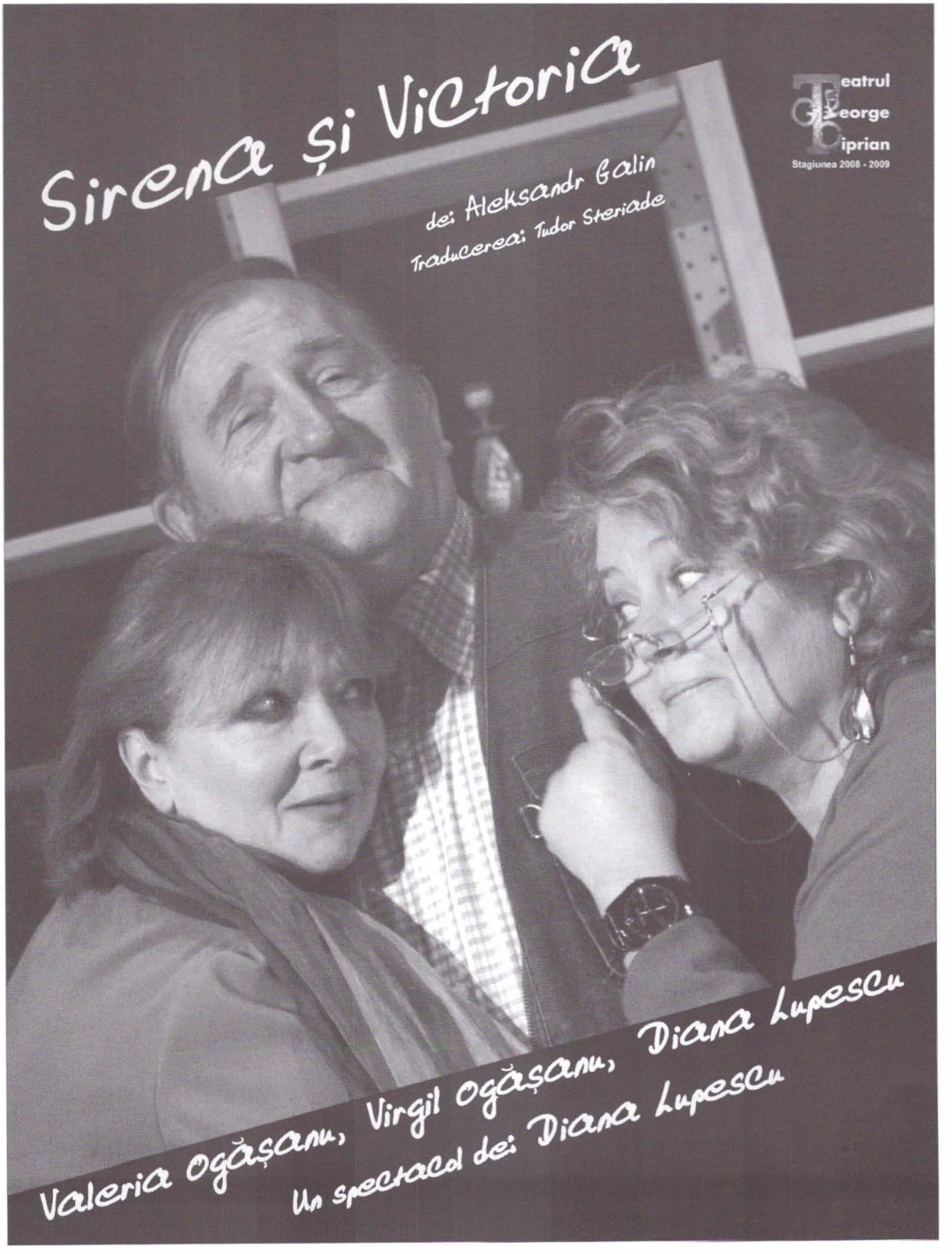
Silviu BIRIŞ şi Tania POPA în *Fii cuminte, Cristofor!* de Aurel Baranga

Foto: Ion Tăbăcaru

Sorin FRÂNCU în Regele gol, după Evgheni Şvarț

Foto: Ion Tăbăcaru

Premieră la Teatrul „George Ciprian", Buzău



Scene din *Sirena şi Victoria* de Aleksandr Galin

P Universitatea „Ovidius", Constanța

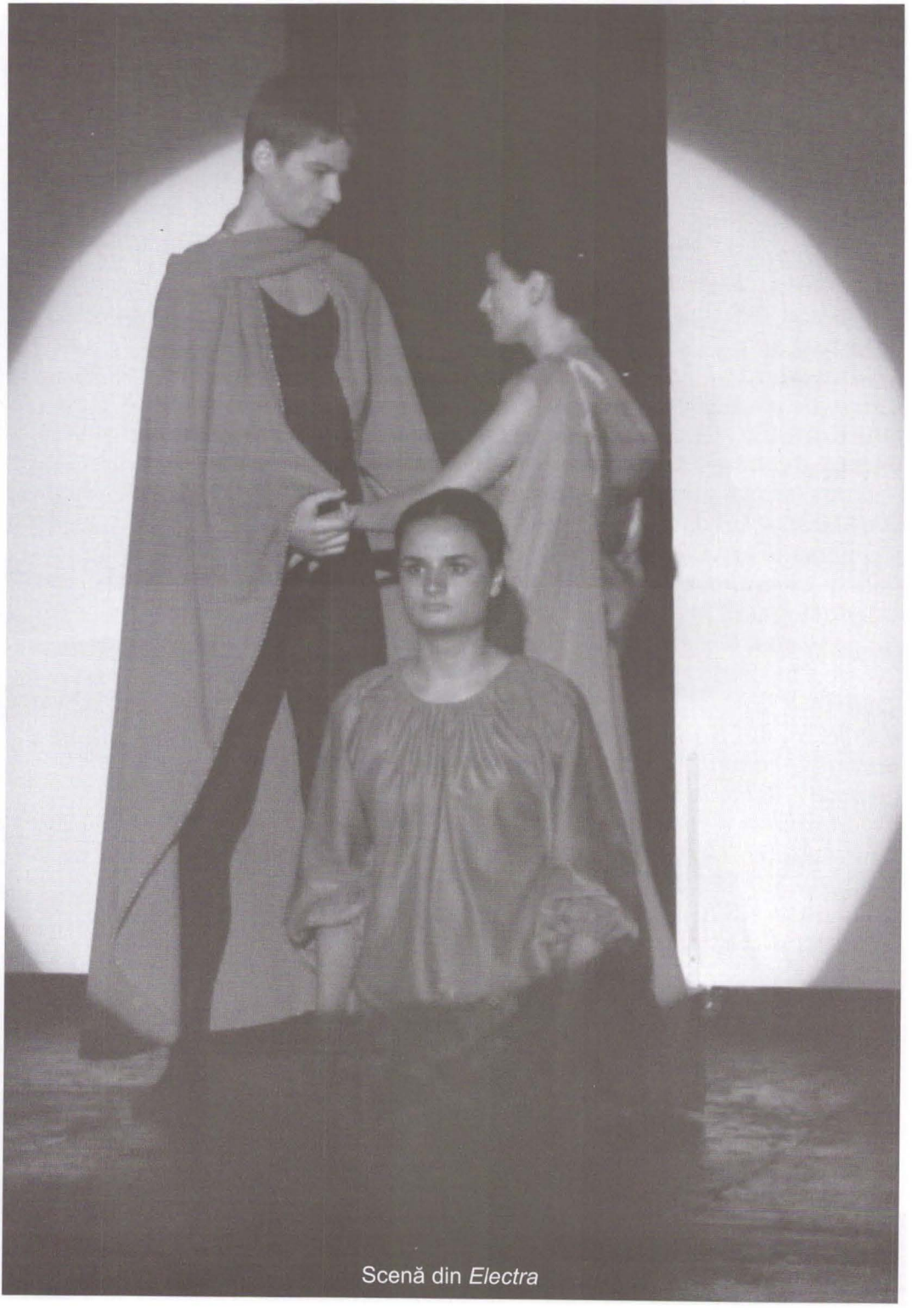
ELECTRA

Hotărât lucru, orice demers, orice spectacol sau experiment teatral ce are la bază un text de complexitatea unei opere antice, ridică mari şi tulburătoare probleme. Poate pentru că sunt atât de simple ca poveste, atât de nepretenţioase ca formă şi atât de umane. Se ajunge de fiecare dată la esenţă, nimic nu este artificial, totul are logică şi coerenţă, nu există fisuri sau lungimi inutile. Iar lucrul devine mai complicat în momentul în care se alege o temă, şi se merge pe un singur fir ce traversează aproape toate scrierile ce au ca subiect tema respectivă.

La Constanta, studenţii anului III, Facultatea de Arte din cadrul Universităţii „Ovidius", specializarea Artele spectacolului – Teatru, îndrumaţi îndeaproape de lect.univ.drd. Radu Niculescu şi asist.univ. Emanuel Cristoiu, au dat viaţă personajelor din familia Atrizilor, au spus o poveste, cea a ***Electrei***, mergând pe firul întâmplărilor din operele lui Eschil (*Eumenidele*), Sofocle (*Electra*), Euripide (*Electra*, *Iphigenia in Aulis*), Giraudoux (*Electra*) şi Sartre (*Muştele*). Indiferent că este vorba de Electra însăşi, de Oreste, Clitemnestra, Egist, Agamemnon, Iphigenia sau Chrisotemis, de Zeus sau de eriniile sale, toţi au pornit într-o călătorie iniţiatică întru împlinirea Destinului. Nimic nu este întâmplător, totul se petrece la vedere şi conform cu voinţa zeilor.

Electra este centrul conflictelor, pe umerii ei şi ai lui Oreste cade toată răspunderea, în careul de monştri: Clitemnestra, Electra, Egist şi Oreste, în acest focar al Destinului, întreţinut de ură şi răzbunare, se consumă pasiuni, orgolii şi instincte. La ei, dragostea înseamnă neputinţă, iertarea înseamna laşitate, uitarea este de neconceput. Acesta este creuzetul ce dă naştere tragediei: ciocnirea între interese şi pasiuni, între pasiuni şi destin, între destin şi interese, completată de conflictul între voinţă, libertate, conştiinţa de sine şi răspunderea propriilor fapte.

Tragedia unui neam mare şi blestemat – asupra căruia apasă crimele comise de Tantal şi Atreu, neam care este sortit să se stingă în sânge, care nu poate să-şi răscumpere niciodată fărădelegile şi persistă în greşeală – este înfăţişată pe mai multe planuri. Inserţiile cu aducerile-aminte ale faptelor petrecute: moartea lui Agamemnon, sacrificiul Iphigeniei, se îmbină cu prezenţa obsedantă a eriniilor, cu proiecţii ale unor acţiuni ce se desfăşoară în alte dimensiuni ca timp şi spaţiu. Decorul minimalist ce simbolizează palatul din Micene, costumele selecţionate cu grijă, coloana sonoră extrem de sugestivă, filmările făcute şi locaţiile bine alese, împreună cu jocul nuanţat şi bine dozat al studenţilor-actori, ce se fac remarcaţi cu toţii, vin şi completează viziunea regizorală, spectacolul însuşi.



Scenă din *Electra*

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,

din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU** de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU** de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU** de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ** de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
***Conversație în şase acte cu* TOMPA GÁBOR,** interviu de Florica Ichim
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU** de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIȚEANU-ŞIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Țepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
Actori români – societari la Comedia Franceză de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – Am ales teatrul
VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei
Carte despre GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU sau bucuria comunicării de Jean Cazaban

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale (2 vol.) de Camil Petrescu
Comentarii şi delimitări în teatru (2 vol.) de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediția românească Andreea Dumitru
Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll / ***Teatru cu voce de femeie***. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediție bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie,* prefață şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – *Dramaturgie,* ediție îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuțiu
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – ***L'opérette imaginaire / Opereta imaginară***, ediție bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu

SERIA „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor
Proză scurtă
Note zilnice

SERIA MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu ROBERT WILSON
Dodin şi Malîi Teatr. Calea spre performanță de Maria Şevțova
Călătorie fără sfârşit. Reflecții şi memorii de Lev Dodin

Cărțile pot fi procurate în teatre, la Muzeul Literaturii Române,
la sediul UNITER, precum şi la telefonul redacției (021 326 17 76).
Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 70 lei
(75 lei cu taxe poştale, pentru abonații din țară), iar întregul set de cărți apărute,
în valoare de 945 lei, poate fi procurat cu 900 lei.
Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreți
să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI**, puteți să vă abonați pentru anul 2009,
prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160,
sau la telefoanele: 021 326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica Ichim,
0723 345 032 – Oana Borş sau 0724 530 952 – Andreea Dumitru.
De asemenea, nu uitați că puteți susține dezvoltarea
colecțiilor noastre de carte, direcționând 2% din impozitul datorat statului
către Fundația Culturală „Camil Petrescu" (detalii la telefoanele redacției
sau la adresa electronică **teatrul_azi@yahoo.com**).
VĂ MULȚUMIM!

Mircea MORARIU

SUMAR

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Festivaluri, Gale, Aniversări

Festivalul Național de Teatru – 2008
2 Oaspeți din alte țări

Festivalul Uniunii Teatrelor Europene, Bucureşti – Cluj
9 Alexandru Darie: *„În curtea magică a Teatrului Bulandra"*. A consemnat Constantin Paraschivescu.

Festivalul Dramaturgiei Româneşti, Timişoara
16 *... şi a fost ediția a XIV-a* de Mircea Morariu

Zile şi Nopți de Teatru European, Brăila
22 *Pacea de la Brăila* de Adrian Mihalache
25 *Emoție, energie şi aplomb* de Mircea Morariu (*Omul pernă* de Martin McDonagh – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila)
30 Breaking news *la Chişinău* de Mircea Morariu (*Ultima oră* de Mihail Sebastian – Teatrul „Mihai Eminescu" din Chişinău)
32 *Altceva decât Spania căpşunarilor* de Natalia Stancu (*Portugalia* de Zoltán Egressy – Teatrul Municipal din Baia Mare)

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii şi Tineret, Iaşi
35 *Arta ca dar* de Andreea Dumitru
44 Carles Cañellas: *„Sunt genul de actor care lasă rolul principal marionetelor"*. A consemnat Oltița Cîntec.

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii, Bucureşti
51 *„100, 1.000, 1.000.000 de poveşti"* de Ion Parhon

Festivalul Poveşti pentru Copii şi Oameni Mari, Alba Iulia
55 *Toamna se spun la Alba Iulia poveşti* de Adriana Teodorescu

Festivalul Internațional de Teatru Experimental *MAN.In.FEST*, Cluj – Oradea
60 *Un Festival marca Imposibil* de Andreea Dumitru
61 Cristian Nedea: *„MAN.In.FEST oferă o altă perspectivă asupra Spectacolului..."*. A consemnat Andreea Dumitru.

Festivalul Internațional de Teatru FestTeamArt, Lugoj
65 Remember: *Lugojul îşi respectă tradiția* de Ion Parhon

Gala Tânărului Actor HOP, Mangalia
68 *Hopul Caragiale* de Daria Dimiu

Festivalul Național de Comedie, Galați
75 *Premii mari şi Premiul „arici"* de Daria Dimiu

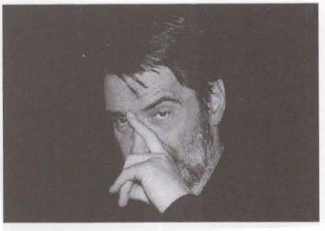
Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Stagiunea 60
82 *Învățăturile lui Tamási Áron către spectatorii săi români* de Nina Țînțar

Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu" din Petroşani – Stagiunea 60
86 *Valea sărbătorii* de Ruxandra Anton

Doina Papp

Un destin spulberat

DAN MICU



Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

şi comedia sa umană

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru sau

VIRGINIA ITTA MARCU

Eseu

92 *Festivalul Național de Teatru – Clipe de viață* de Mircea Morariu

Din laborator

110 Lear *în viziunea lui Andrei Şerban. Note* de Ioana Ieronim (*Lear* de W. Shakespeare – Teatrul „Bulandra")

Interviuri

116 Mariana Mihuț: *„Eu joc pentru bucuria mea, în primul rând"*. A consemnat Cristiana Gavrilă.

121 Visky András: *„Marea libertate a dramaturgului este anonimatul"*. A consemnat Alina Mazilu.

129 Niky Wolcz: *„Actorul: instrumentist şi instrument"*. A consemnat Alina Mazilu.

140 Andro Enukidze: *„Lumea a pierdut «gustul» gândirii profunde!..."*. A consemnat Traian Apetrei.

Memoria teatrului

144 *Un înaintaş plin de talent, de bune intenții şi de nenoroc: Mihail Pascaly* de Claudia Dimiu

159 *Victor Ion Popa la Teatrul Național din Cernăuți* de Nicolae Havriliuc

Comparații, confruntări

164 *Canon după „Cântarea Cântărilor"* de Stracula Attila („Le cantique des cantiques" / „Cântarea Cântărilor", Dialog Teatral European – Centrul Teatral Franco-Român, Asociația „Mnémosyne" din Marsilia, Teatrul Scena din Târgu Mureş, în colaborare cu Teatrul Național din Târgu Mureş)

166 *Râsul lui Kafka la Sfântu Gheorghe* de Andreea Dumitru (Întâlnirea Teatrală TAMper2: Bodó Viktor vs. Gianina Cărbunariu)

Dacă vrei, poți!

171 *GAG* de Adriana Teodorescu (Asociația Culturală GAG, Craiova)

Centenar Eugen Ionescu

175 *Ionescu şi alți mari...* de Constantin Paraschivescu

Praful de pe scândură

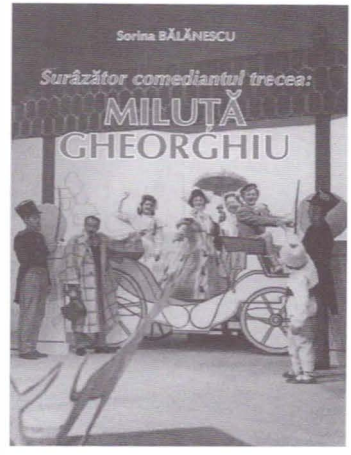
177 *Despre numirea unui director de teatru* de Theodor Cristian Popescu

Spectacole

178 *Surorile din vis* de Mircea Morariu (*Trei surori* de A.P. Cehov – Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timişoara)

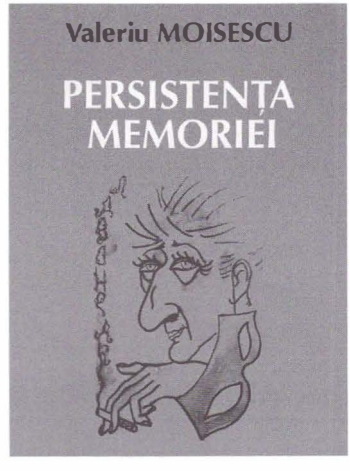
184 *La modul superlativ* de Mircea Morariu (*Trei surori* de A.P. Cehov – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



Marinela TEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate



189 *O Medee cum n-o să mai vedem* de Nicolae Prelipceanu (*Studio su Medea* după Euripide – Teatro Stabile, Perugia)

190 *Terorism văzut de Felix Alexa la Constanța* de Nicolae Prelipceanu (*Terorism* de Vladimir şi Oleg Presniakov – Teatrul de Stat din Constanța)

192 *Un vis în noaptea miezului de vară* de Nicolae Prelipceanu (*Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare – Teatrul Metropolis)

194 *Muzică, dans, poezie în „Furtuna" Nonei Ciobanu* de Nicolae Prelipceanu (*Furtuna* după W. Shakespeare – Centrul cultural TOACA, Puzzle 2008 – Proiect România, Anul Cultural al Dialogului Intercultural şi Administrația Prezidențială)

196 *O „meserie" ticăloasă?* de Ion Parhon (*Antigona* de Jean Anouilh – Teatrul „Nottara")

198 *Scăderea ratingului de ființă* de Mircea Morariu (*Un caz clinic* de Dino Buzzati – Teatrul Național din Cluj-Napoca)

201 *Nu e timp pentru emoții...* de Elisabeta Pop (*Decalog*, un spectacol de step şi pantomimă – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)

203 *Despre vinovăție, altfel* de Elisabeta Pop (*Victima şi călăul* de Paşcu Balaci – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan")

205 *O nouă întâlnire cu poezia lui Marin Sorescu* de Elisabeta Pop (*Duminica oamenii n-au porecle* de Marin Sorescu – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan")

207 *Secretul râsului în cascade* de Elisabeta Pop (*Desculț în parc* de Neil Simon – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan")

210 *Trista Europă Centrală* de Adrian Mihalache (*Ajutorul/Imnul* de Schwajda György – Teatrul Metropolis şi ArCuB)

212 *Viitorul e un lux* de Ruxandra Anton (*Tot ce se dă* după Ioan Peter – Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați)

Operă, Balet, Dans

214 *Brățara Angelinei* de Luminița Vartolomei (*Cenuşăreasa* de Gioacchino Rossini – Opera Națională Bucureşti)

217 *Aluzii şi ambiguitate* de Luminița Vartolomei (*Umbre de lumină* – Teatrul Odeon)

218 *Diversitatea ca mod de a fi* de Gina Şerbănescu (Festivalul Internațional de Dans Contemporan *Explore Dans Festival* – Asociația Artlink)

220 *... più o meno „La Rappresentazione do Anima et di Corpo"* de Elena Maria-Şorban (Festivalul de Muzică Veche, Miercurea Ciuc)

Cărți de teatru

222 *Comedia literaturii dramatice* de Adrian Mihalache (*Istoria literaturii române. Dramaturgia* de Mircea Ghițulescu)

223 *Un liric lucid* de Constantin Paraschivescu (*Data probabilă a morții* de Constantin Severus Popa)

224 *Cu har de povestitoriu* de Constantin Paraschivescu (*Incursiuni în istoria literaturii drmatice româneşti* de Florin Faifer)

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 11–12 / 2008
Tel.: 021 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacțională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

226 *Pirandello. într-o nouă traducere* de Mircea Morariu (*Şase personaje în căutarea unui autor şi alte piese*, traducere din limba italiană şi postfață de Alice Georgescu)

228 *Provocarea dramaturgiei* de Mircea Morariu (*Antologia dramatIS* de Oltița Cîntec)

230 *O perfecționistă* de Constantin Paraschivescu (*Tentația abisului* de Mihaela Werner)

232 *În dialog cu o legendă* de Constantin Paraschivescu (*Ion Vova cel cumplit* de Octavian Iordăchescu)

233 *Magia poeziei* de Constantin Paraschivescu (*Arta actorului în teatrul realist psihologic* de Ruxandra Bucescu Bălăiță)

235 *S-a lucrat cu răbdare şi obstinație...* de Ştefan Oprea (*Carte cu Gina Patrichi* de Mircea Morariu)

Priviți din afară

238 *Dramă istorică în vârtejul ideilor* de Andrea Rádai (*Richard al III-lea* de W. Shakespeare – Teatrul Maghiar de Stat Cluj şi Teatrul din Gyula, Ungaria)

242 *Bordelul devine închisoare* de Tamás Koltai (*Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare – Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova)

Veşti

244 *Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu premiat la Festivalul de Teatru de la Mérida*

245 *Marele Premiu înmânat „Spărgătorului de ceață"*

246 *Teatrul Maghiar din Timişoara printre Instituțiile de Interes Național ale Ungariei*

Din lume

247 *Teatru experimental printre rugăciuni* de Mircea Ghițulescu (Festivalul de Teatru Experimental de la Cairo)

248 *Teatru la castel, în Piemont* de Adrian Mihalache (Festivalul „Teatro a corte", Torino)

252 ***Sfârşit de stagiune, început de stagiune!* (Teatrul „George Ciprian" din Buzău)**

254 ***Premieră la Teatrul „George Ciprian" din Buzău***

256 ***Electra* (un spectacol al Universității „Ovidius" din Constanța)**

Coperta I: *LUMINIȚA GHEORGHIU* în *Ajutorul (Imnul)* de Schwajda György, regia: Alice Barb.
Foto: Sorin Radu

Coperta IV: Actorul / regizorul / profesorul *NIKY WOLCZ*

Revistă editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu" cu sprijinul UNITER

Machetare:
Ciprian DUICĂ

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH